

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



**EL TORO Y EL ESPACIO VETÓN: EL PROCESO
DE LABRA EN GRANITO DE UN “VERRACO” Y
SU REVISIÓN DECONSTRUCTIVA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Andrés Nortes Nolasco

Bajo la dirección del doctor

José de las Casas Gómez

Madrid, 2010

- ISBN: 978-84-693-1837-9

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

Departamento de Escultura



**EL TORO Y EL ESPACIO VETÓN.
EL PROCESO DE LABRA EN GRANITO DE UN
“VERRACO” Y SU REVISIÓN DECONSTRUCTIVA.**

TESIS DOCTORAL.

**Autor.
D. ANDRÉS NORTES NOLASCO.**

**DIRECTOR.
D. JOSÉ DE LAS CASAS GÓMEZ.**

Madrid, 2009.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

**EL TORO Y EL ESPACIO VETÓN. EL PROCESO DE
LABRA EN GRANITO DE UN “VERRACO” Y SU
REVISIÓN DECONSTRUCTIVA.**

Por el licenciado en Bellas Artes D. Andrés Nortes Nolasco.

Tesis dirigida por el Catedrático de Bellas Artes
D. José de las Casas Gómez.

Al dios del agua
el que agita sus blancos rizos
llévame flotando entre tus brazos
y enséñanos el camino de tus olas.
(A.Nortes 2009)

El toro y el espacio vetón.

El proceso de labra en granito de un “verraco” y su revisión deconstructiva.

Introducción:

El término “verraco” es el que mejor define el objeto formal de nuestra investigación, un verraco es la expresión de un pueblo hecha materia, es la palabra de los vetones convertida en granito. Estas esculturas representan toros, cerdos u otras formas zoomorfas que podemos encontrar en abundancia por lo que antaño fue el país vetón hace unos veinticinco siglos; pero comenzaremos este trabajo recordando las palabras de Asterión (minotauro), que en las letras de Jorge Luís Borges nos dice:

Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo. ¹

Son muchos los estudios que se han realizado acerca de los verracos, casi tantos como los juegos creados por Asterión para distraerse. Aunque es probable que si Asterión supiera leer, los leería en una noche. Y como casi todos estos trabajos son de corte arqueológico o histórico, nos encontramos en la necesidad de recordar que el ámbito de este estudio es el de las bellas artes.

Dentro de la Universidad, es en la biblioteca de geografía e historia, o incluso de filosofía, donde se encuentran los libros que hablan específicamente o en profundidad acerca de los verracos.

¹ Asterión es más conocido como minotauro. BORGES, J.L. *El Aleph*. Alianza Editorial. Madrid 1995. p 80.

Un verraco forma parte del corpus de objetos que podemos calificar como obra de arte. Así, el objeto de estudio propuesto, el verraco, entra de lleno “per se” en la disciplina de las Bellas Artes.

En este diálogo entre la ciencia y el arte, Friedrich Hegel nos aclara:

...En fin, se ofrece a nuestra vista la ciencia con toda la multiplicidad de sus direcciones y trabajos, abarcando en sus divisiones la universalidad de los seres. En el mismo círculo se mueve el arte, destinado a satisfacer el interés que en el espíritu despierta la belleza. ²

Es necesario utilizar la racionalidad al escribir una tesis, es por este motivo que consideramos que el verdadero objeto de esta tesis acerca de los verracos es: el interés que la belleza de estas esculturas de granito despierta en el espíritu de quien los contempla, con independencia del siglo y los ojos que los miren.

Al verraco le podemos dar diferentes lecturas según el interés de cada época, de cada política, de cada religión...

Se les ha dado muchos sentidos a estas esculturas, no existe en este trabajo la intención proponer ningún sentido más.

Leemos en la introducción de la tesis doctoral “Expansión de los Verracos y características de su cultura” de doña Guadalupe López Monteagudo, corría el año 1976:

Sin embargo, la provincia de Ávila, en cuyo suelo se han hallado casi la mitad del total de los “verracos” catalogados, no ha sido apenas objeto de estudio en cuanto a esculturas de “verracos” se refiere. ³

Desde entonces, han pasado treinta años y se han publicado numerosos trabajos acerca de los verracos, este estudio se diferencia de ellos por

² HEGEL.F. *De lo bello y sus formas (Estética)*. Espasa Calpe. Madrid 1985. p.59.

³ LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Expansión de los "verracos" y características de su cultura*. Director: José M^a Blázquez Martínez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Antigua, Facultad de Geografía e Historia. 1976. p 3.

tener un enfoque exclusivamente artístico. Declinando cualquier pretensión de carácter histórico, arqueológico o etnológico. Es obvio decir que el conjunto de tales trabajos constituyen la fuente documental básica para la realización de esta tesis.

Este trabajo ofrece preguntas y puntos de vista desde el campo de la escultura, cuestiones que el escultor se plantea, tanto hoy día como seguramente lo hizo en el pasado. En él nos proponemos demostrar la alta capacidad tanto técnica como conceptual, del artista vetón, considerado por lo general como inexperto, bárbaro, indígena, tosco o con poco conocimiento.

Aunque anteriormente hemos citado a Hegel, para intentar poner un poco de orden y razonamiento a las palabras que aquí escribimos, estamos convencidos de que a pesar de las apariencias no es posible que esta tesis titulada *El toro y el espacio Vetón. El proceso de labra en granito de un verraco y su revisión deconstructiva*, tenga el menor sentido, a esta cuestión nos referimos cuando utilizamos la coletilla: y su revisión deconstructiva. No se debe buscar ningún desarrollo filosófico deconstructivo sino más bien una estrategia literaria a la hora de exponer los planteamientos.

Seguidamente, vamos a construir una pequeña idea acerca de qué es un verraco, esta idea básica, se irá ampliando y desarrollando a lo largo de esta tesis.

Un verraco es una escultura en granito que representa o bien un toro o bien un cerdo, como podemos apreciar en la fotografía que mostramos a continuación. Además de representar a un toro o a un cerdo, un verraco es una escultura muy antigua, hay que remontarse a la Edad del Hierro si queremos hablar de verracos. Otro aspecto que define estas esculturas es que las encontramos asociadas al curso de los ríos Duero y Tago.



4

Encontramos verracos dentro de lo que podemos definir como territorio vetón.



5

⁴ Muestra de una de las esculturas llamadas verracos. Fotografía. Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-3148: "Doña Maximmina Ávila, señora de Don Antonio Molinero, veterinario de Santo Tomé de Zabarcos- junto a un verraco procedente de La Osera, en la plaza del pueblo (Chamartín, Ávila). 1943-1945."

⁵ Mapa del territorio vetón, y mapa llave. Fotografía:
< <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vetones224.jpg> > [consulta en 16 febrero 2009]

El desarrollo de las comunidades vetonas sobre el occidente de la Meseta se produce dentro del primer milenio a.C., surgiendo a partir del siglo V. a.C. la necesidad cultural de tallar los verracos; el requerimiento de verracos por parte de los vetones decrecerá y se transformará a medida que se establecen los imperantes romanos.

Índice.

pág.

Introducción.....	1
Índice.....	7
Metodología.....	11

Capítulo I.

1. Antecedentes y coetáneos escultóricos.....	16
1.1. Lascaux, la cueva del Pozo	17
1.2. Mirón. Consideración tipográfica. La Ilíada.....	30
1.3. Uro y minotauro. Costitx.....	41
1.4. Galaicos. Estelas. Cuernos.....	46
1.5. Los toros de Guisando y la dama de Elche.....	58
2. Aspectos de identidad, volumen y masa.....	68
2.1. Verraco o avileña-negra ibérica.....	87
2.2. Localización.....	90
2.2.1. El macizo Hespérico.....	90
2.2.2. Pueblos vecinos	93
2.2.3. Gráficos de catalogación.....	101
2.2.4. Esculturas de interés cultural y técnico...	106
2.3. Los vetones.....	109
2.3.1. Pastores y guerreros.....	113
2.3.2. Espacio, territorio, fronteras y tiempo.....	118
2.3.3. El toro como emblema.....	126

Capítulo II.

1. Procesos.....	130
1.1. El granito. Características generales. Composición.....	133
1.2. El hierro.....	147
1.2.1.El dios Tauromorfo.....	148
1.2.2.Carbón vegetal y aire.....	151
1.3. Herramientas.....	157
1.3.1.Puntero, cincel y similares.....	158
1.3.2.Cuña y barrena.....	181
1.3.3.El mazo y el pico.....	199
1.4. La base o pedestal.....	213
1.5. La figura.....	219
1.5.1.Nomenclatura.....	220
1.5.2. El modelo.....	221
1.5.3. El hueco interior y las caras laterales.....	224
1.5.4.Suavizando las formas. Detalles anatómicos. Relieves, inscripciones y cazoletas.....	234
2. Moviendo las piedras.....	256
2.1. La palanca.....	256
2.2. Los rodillos.....	261
2.3. El trineo.....	262
2.4. Empujando las piedras.....	265

Capítulo III.

1. Contemporáneos. Interpretaciones en piedra. Heráldica. El verraco de hormigón.....	272
--	-----

CONCLUSIONES.....	285
-------------------	-----

A. Anexo de ilustraciones.....	292
B. Glosario.....	315
C. Índice de autoridades.....	318
D. Bibliografía.....	319
E. Recursos electrónicos.....	327
F. Audiovisuales.....	329

Metodología.

El discurso de esta tesis pretende dar una visión de lo que es y ha sido el proceso de labra de un material específico como es el granito, a través de una forma muy concreta, el toro. Además esta figura de toro la abordamos en su carácter sagrado que tuvo en la antigüedad, más concretamente en el periodo prerromano. Todos estos razonamientos se pueden fácilmente resumir en una la palabra “verraco”.

Acerca del carácter divino de toro citamos las palabras de José María Blázquez: *La sacralidad de los bóvidos está igualmente documentada por las esculturas llamadas “verracos”, aparecidas en la zona centro-occidental de la Península.*⁶

El método de estudio propuesto si bien resulta anárquico y caótico en las formas, contiene el rigor científico necesario para el escultor. El método consiste en la observación del material previamente reunido y la obtención de conclusiones mediante una lógica lo suficientemente flexible para adaptarse a las necesidades de la escultura.

Con este trabajo pretendemos exponer temas y cuestiones para abrir debate, sin ánimo sentar cátedra y dentro del ámbito de la escultura, con la certeza de que muchas de las opiniones expuestas pueden ser fácilmente rebatidas, la intención por lo tanto es que sea posible un futuro diálogo acerca de los temas expuestos.

⁶ BLAZQUEZ, J.M. Imagen y Mito, Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas. Cristiandad. Madrid. 1977. p.367.

Para una mentalidad visual, resulta más sencillo descifrar el significado de las palabras, si estas vienen acompañadas de imágenes.

Jesús Álvarez-Sanchís en su detallado y minucioso libro “Los vetones”⁷, dedica un capítulo entero al tema de los verracos, y nos propone una exhaustiva tipología para estudiarlos y examinarlos en detalle, pero a pesar de ser tan completo en sus relaciones, análisis y comentarios, nos parecen más instructivos dentro del ámbito de las artes plásticas, los menos ambiciosos catálogos de estas esculturas, como el del año 1986 de Arias Cabezudo⁸, o el del año 1989 de López Monteagudo⁹, donde la variedad de imágenes que encontramos en estos catálogos, nos ofrecen visualmente una idea de la magnitud e importancia de esta práctica escultórica. Aún así la escasez y sobriedad de las imágenes de estos catálogos, no llegan a satisfacer la curiosidad de la mentalidad del escultor, siempre ávida de los detalles escultóricos, que difícilmente se pueden explicar con literatura, ya que es la práctica la que calma este deseo.

De esta experiencia con las imágenes, llegamos a la determinación de hacer un uso textual descriptivo de las fotografías; sin que esto implique menoscabar la importancia de un conocimiento completo sobre la historia del pueblo vetón el cual consideramos absolutamente necesario para una correcta interpretación de las imágenes, pues tenemos

⁷ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999.

⁸ ARIAS, P; LÓPEZ, M; SÁNCHEZ, J. *Catálogo de la escultura zoomorfa protohistórica y romana de tradición indígena de la provincia de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Excma. Diputación Provincial de Ávila. Ávila. 1986.

⁹ LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989.

presente que las imágenes pueden ser muy fácilmente malinterpretadas, sobre todo cuando se trata de demostrar o mantener una postura determinada.

Debido a la naturaleza artística de este trabajo, se ha recurrido de una manera deliberada al uso de una abundante documentación gráfica, y para facilitar la simplicidad de la exposición se mantendrá una misma numeración tanto para citas escritas a pie de página como para las imágenes, además de la existencia de un anexo de ilustraciones para las imágenes frecuentemente citadas, llevando este anexo otra numeración distinta.

Se ha dividido este trabajo en tres capítulos; en el primero se trata el tema de la escultura desde un punto de vista conceptual o teórico; en el segundo capítulo se desarrollan los temas desde su aspecto más práctico y material; en el tercer capítulo se estudian algunos casos de esculturas modernas relacionadas con los verracos.

Para comprender mejor el arte que encierran los verracos y la magia que guardan, creemos necesario estudiar en profundidad los aspectos técnicos de su elaboración. Buscando la línea de separación entre técnica y arte, o más bien sus puntos en común, son estas cuestiones las que nos llevarán a plantearnos acerca del uso y la intencionalidad de las esculturas vetonas.

CAPITULO I

En este capítulo se abordará el tema principal de este trabajo, desde su vertiente más teórica o conceptual, dejando los aspectos más prácticos para desarrollar en el capítulo II.

1 Antecedentes y coetáneos escultóricos.

1.1 Lascaux, la cueva del Pozo.

1.2 Mirón. Consideración tipográfica. La Ilíada.

1.3 Uro y minotauro. Costitx.

1.4 Galaicos. Estelas. Cuernos.

1.5 Los toros de Guisando y la dama de Elche.

Capítulo I

1. Antecedentes y coetáneos escultóricos.

Creemos necesario realizar una mirada amplia sobre algunas obras y manifestaciones culturales ocurridas en épocas anteriores o coetáneas a la cultura de los verracos, y que a nuestro entender se encuentran, aunque no en apariencia, íntimamente relacionadas con las esculturas objeto de nuestro estudio. Con esta mirada veremos el camino que conduce a la creación de estas magníficas esculturas llamadas verracos.

Los verracos de granito son la imagen más emblemática y representativa de lo que fueron los Vetones, los Vetones fueron un pueblo que habitó el interior de la actual península ibérica durante la Edad del Hierro. Hay que abordar el estudio de estas representaciones zoomorfas de toros o suidos, teniendo siempre presente que son una realidad tridimensional, unos objetos dotados de volumen y masa, con todo lo que implica este hecho. La obscura simbología de estas esculturas llega a rozar el mito, un mito perdido en el tiempo, sacrificado, que nunca llegó a cuajar como ocurrió con el minotauro, el cual perdió su estatus de objeto eclipsado por la interacción que causaba su presencia entre las personas. El caso de los verracos es una historia paralela o muy cercana a la figura del minotauro, por lo que creemos necesario empezar interesándonos por algunos aspectos del minotauro antes de adentrarnos en el tema de los verracos.

1.1. Lascaux, la cueva del Pozo.

Existen unas pinturas que situamos en íntima relación con las esculturas zoomorfas de nuestro estudio, si bien son cronológicamente bastante anteriores, son las pinturas realizadas sobre las paredes de la cueva de Lascaux en el suroeste de Francia. En una de las muchas pinturas que cubren sus paredes se puede ver una en la que se representa a un bisonte que está abatido, con las entrañas colgando y a su lado yace también una figura antropomorfa.

Toro y Bisonte son especies diferentes, pero cuando se crea o se utilizan para motivos plásticos, la diferencia entre estas especies es difícil de encontrar. El bisonte es un animal corpulento, de formas robustas, amplias, es una masa de potencia, un volumen de fuerza y carne. La estampa de este animal tiene algo de humano en su porte, como si estuviera pensando.

Dicen algunos¹⁰, que en las plazas de toros, el toro escarba mientras piensa en las consecuencias de su acometida, otros piensan que es por mansedumbre, que los toros no piensan, pero sí que tienen memoria, y es por eso por lo que han de salir al ruedo “vírgenes”.

Si el bisonte no ha sido utilizado por el hombre de la misma manera y con los mismos fines que el toro, es debido a su carácter. El bisonte tiene un carácter excesivamente temeroso,

¹⁰ En alusión a la discusión planteada en el foro de la página web celtiberia.net, en la que el usuario A.M.Canto le pregunta al Druida andanada ¿por qué escarban los toros?. La respuesta se puede encontrar dentro de la página web en Secciones Archivo de Conocimientos: animales. de fecha 25 de febrero de 2005.
<<http://www.celtiberia.net/verrespuesta.asp?idp=4447>>

Capítulo I.

que hace qué se llegue a lesionar gravemente cuando se le restringe el movimiento, imposibilitando así su domesticación. Jorge Luis Borges nos descubre un minotauro con un carácter similar:

Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta.¹¹



12

Esta belleza de la fuerza animal es la que se explota en los actuales toros de lidia, es la misma fuerza que hace tan temible a los hombres el minotauro. Así continúa el relato de Jorge Luis Borges:

¹¹ BORGES, J.L. *El Aleph*. Alianza. Madrid 1985. p.70.

¹² Detalle de bison, el bison es un bóvido salvaje. Obsérvese la expresión de fuerza y genio casi humana de la cabeza de este animal. fotografía: Henryk Kotowski.
<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Wisent.jpg> [consulta: 9 marzo 2008]

Capítulo I.

Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar.¹³

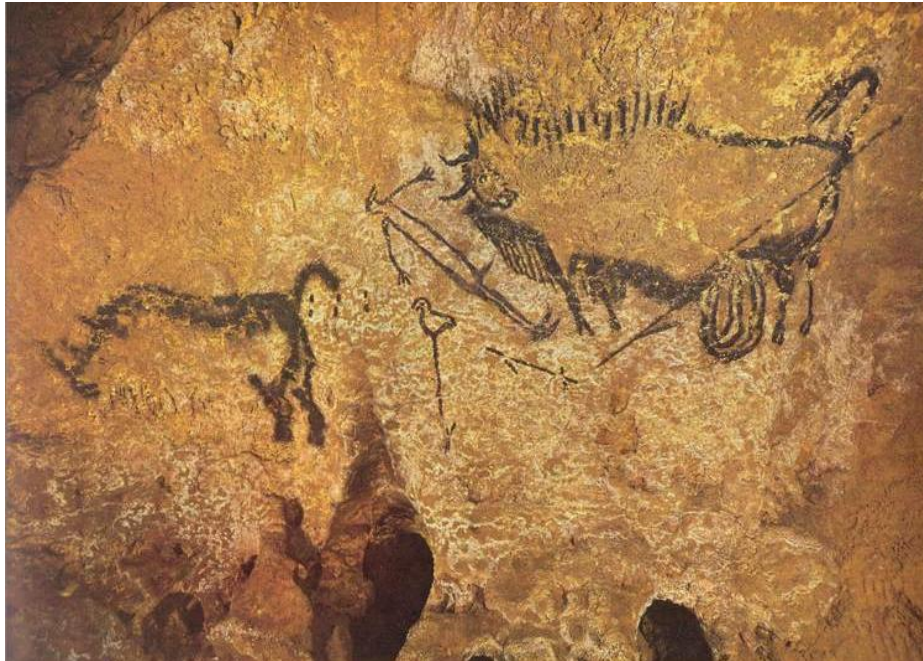
El escultor español Jorge Oteiza nos habla de la creación del minotauro al comentarnos las anteriormente citadas pinturas rupestres de la cueva de Lascaux, de la siguiente manera:

Hay un testimonio realmente riquísimo, es una pintura en Lascaux, en nuestro gran santuario de Lascaux, en el pozo de Lascaux, donde un adivino cae derribado por un bisonte, el adivino está de espaldas, tiene cabeza de pájaro, tiene un bastón en su mano izquierda que termina en cabeza de pájaro, y... el bisonte que lo derriba tiene las entrañas colgando, las tiene fuera; veamos, es importante esto, en etimología preindoeuropea, es la misma familia semántica la voz para adivino, para pájaro y para suerte. Es visible que la misión, la forma de funcionar el adivino, es estudiando las entrañas de un pájaro y posiblemente la trayectoria misma del vuelo agónico del pájaro, bien; aquí parece que ha habido un experimento, aquí el adivino ha debido querer experimentar con las entrañas de un bisonte y la propia trayectoria del bisonte moribundo, y ha ocurrido un accidente, en la trayectoria del bisonte moribundo, ha atropellado al adivino, que podíamos llamarlo bisonteador, hay que comprender que entonces los dos mueren al mismo tiempo, el adivino y el bisonte, los dos son seres sagrados, el adivino es un ser sagrado, y el bisonte es un bisonte Totem, sagrado también,

¹³ BORGES, J.L. *El Aleph*. Alianza. Madrid 1985. p.70.

Capítulo I.

entonces se puede pensar que realmente los han enterrado juntos, se han muerto a la vez y los entierran juntos, han enterrado al minotauro, se acaba de crear el minotauro,...¹⁴



15

Así continúa el maestro su discurso acerca de la escena de Lascaux:

Es como si., como si..., pensáramos, no hace mucho, ¡eh!, cuando fue el torero este Paquirri, que murió al mismo tiempo que el toro, se mataron mutuamente. Supongamos que hubiesen, a mi me parece muy bien que hubiese sido, que hubieran enterrado a los dos juntos. Habían recreado el minotauro. Habían enterrado UN MINOTAURO. ¡¡ Clarísimo!!.¹⁶

¹⁴ OTEIZA, J. *Oteiza Fragmentos 1988-1991*. [vídeo]. I.G.N.SA Diputación Foral de Guipúzcoa. 1992. El escultor guipuzcoano Jorge Oteiza (Orio 1908 - San Sebastián 2003) en 1959 decide abandonar la escultura.

¹⁵ Cueva de Lascaux. Galería el pozo. Detalle de bisonte y mago con cabeza de pájaro y bastón con pájaro. Fotografía.
<http://seshat.ch/home/menhir6d.JPG> [consulta 4 octubre 2008]

¹⁶ OTEIZA, J. *Oteiza Fragmentos 1988-1991*. [vídeo]. I.G.N.SA Diputación Foral de Guipúzcoa. 1992.

Capítulo I.

Jorge Oteiza nos propone una solución espacial para la recreación del minotauro, el enterramiento conjunto de hombre y toro dentro de un mismo habitáculo, encerrando a ambos en un mismo espacio. A priori resulta una solución descabellada, pero entendemos que es necesario que el nacimiento del minotauro sea en las profundidades de lo razonable, en los dominios del arte. Las palabras de Jorge Oteiza nos hablan de la creación del minotauro mediante un enterramiento en lo profundo, en lo más hondo, en ese lugar oscuro donde se dan la mano la locura del minotauro y la razón del toro. Es en esa profundidad, donde nace el arte.



17

¹⁷ Elementos prehistóricos junto a la estela de Jorge Oteiza y la capilla al padre Donosti, en el monte de Agiña, municipio de Lesaka (Navarra). fotografías: Irotzabal. <http://www.flickr.com/photos/irotzabal/461778036> [consulta: 3 octubre 2008]

Capítulo I.

El historiador Diodoro de Sicilia nos cuenta acerca del minotauro que:

Gracias al ingenio de Dédalo, Pasífae se unió al toro y dio a luz al Minotauro del que hablan los mitos. Era un ser, dicen, de doble naturaleza, puesto que las partes superiores del cuerpo, hasta los hombros, las tenía de toro mientras que el resto era de hombre. Para el mantenimiento de este monstruo, se dice, Dédalo construyó un laberinto con recorridos tortuosos cuya salida era difícil de descubrir para los inexpertos;¹⁸

El minotauro es un elemento puramente cultural, que ha quedado cristalizado en las más variadas formas que puede manifestar el arte, una de ellas la escultura. Si bien los verracos, formalmente sólo tienen que ver con el minotauro en que ambos comparten la idea de toro, se puede pensar que en un aspecto más profundo subyace una idea de comprensión de la naturaleza que es común tanto en el verraco como en el minotauro. El intento de explicar lo inexplicable encuentra en la idea del toro el objeto para expresarse.

El toro al igual que cualquier animal domesticado, ha sufrido ciertos cambios físicos y morfológicos para satisfacer las demandas culturales de cada época. Por otro lado, La domesticación, es un diálogo entre bestia y hombre-animal, una interacción de lo racional y lo irracional, lo lógico y lo ilógico. El hombre se atribuye el papel de creador, arrebatando y asumiendo el papel de la naturaleza y va seleccionando las cualidades que desea que tenga el animal, y lo primero que hace es suprimir su carácter bravo, la furia

¹⁸ DIODORO DE SICILIA. Libros IV-VIII. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid 2004. p.192. Diodoro. Libro IV.77.

Capítulo I.

salvaje del primitivo toro. Crea toros dóciles y mansos, para después seleccionar animales de tiro para carros, arados y otras industrias, o animales productores de carne, de cuero, de leche. Crea esculturas vivientes y necesita apoyarse en la idea de dios para intentar comprender su creación, ya que son los dioses quienes conceden la vida y sus atributos. El toro es por lo tanto un animal divino, al igual que el minotauro. La mentalidad occidental actual está hoy día muy alejada de esa idea de toro encarnando a un dios. El historiador griego Diodoro de Sicilia nos muestra en un bello pasaje, el papel que jugaba el toro en Iberia, en su libro IV nos cuenta acerca de Heracles:

Heracles recorrió gran parte de Libia, llegó al océano, cerca de Gadir, y levantó unas columnas en cada uno de los dos continentes. Navegando con su flota, hizo la travesía hasta Iberia, y encontró a los hijos de Crisaor, que habían acampado con tres grandes ejércitos, a cierta distancia uno de otro. Retó a todos los jefes a un combate singular, los mató y, tras adueñarse de Iberia, se llevó consigo la famosa vacada. Atravesó el país de los iberos y, al ser honrado por un rey indígena, un hombre que se distinguía por su piedad y justicia, le dejó como presente una parte de las vacas. Éste las aceptó, pero las consagró todas a Heracles, y desde entonces, cada año, le sacrificaba el toro más hermoso de la manada. Ocurrió así que en Iberia las vacas conservaron su carácter sagrado y esto continuó hasta nuestros días.¹⁹

En el proceso artístico de creación, tiene lugar el atropello, la monstruosidad, aquello que nunca debió de ser ni de ocurrir.

¹⁹ DIODORO DE SICILIA. Libros IV-VIII. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid 2004. p.62. Diodoro. Libro IV.18.

Capítulo I.

La naturaleza atropella al que intenta el engaño, y del accidente nace el monstruo, un ser que es imprescindible ocultar o enterrar en lo más profundo. Este monstruo se alimenta de carne humana, del mismo modo que el hombre se alimentó de su carne animal. Esto es así pues a la razón es posible confundirla, pero la naturaleza no admite engaño.

Forma parte de la escena de la cueva de Lascaux una espada, con punta de arpón, y una jabalina también con punta de arpón, que parece describir la trayectoria de la espada o bien atraviesa al animal. Como nos apunta el citado relato de Jorge Oteiza, es posible encontrar en las pinturas rupestres de Lascaux ecos de la muerte de Manolete en el año 1947, o de la muerte del Yiyo en el 1985, en las que mueren a la vez torero y toro. El actual torero juega el papel del primitivo adivino.





20

Jorge Oteiza escribe acerca del torero:

33. Manolete: Faena de lo Inmóvil. Cuando Manuel Rodríguez compone el momento en que puede quedar inmóvil, es cuando todo alrededor de él cristaliza para siempre. Mientras termina de cumplirse, rectilíneamente, todo el pedazo o el instante de esa perduración inmóvil, es cuando mira al público, como si él mismo ya no hiciera falta, ya no estuviera. Espiritualmente, esa actitud personal en el momento crítico y central, es como la conciencia de que en ese Instante, vencedor, ya está fuera de la Muerte.

Toda su presencia pública –en ese Instante– tiene la seriedad de lo eterno, la máscara sagrada de los ritos universales contra la muerte. Lo auténtico del canto jondo, precisamente, es ese instante religioso, esa brevedad que se hace eterna y que no puede multiplicarse bajo ninguna concesión, sin perder su

²⁰ El torero Manolete en plena faena, con la espada de matar, al fondo caballo abatido. Fotografía:
http://bp1.blogger.com/_XHQhAIP_JyQ/RtL6ax_yD0I/AAAAAAAAASU/HVVKr14TvKY/s1600-h/foto14.JPG [consulta: 9 octubre 2008]

Capítulo I.

difícil unidad estética, sin desintegrarse.²¹



22



23

²¹ OTEIZA, J. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza. Navarra. 1997. p. 91.

²² Manolete mirando al tendido, Alicante 1944. Fotografía: Sánchez.
http://bp3.blogger.com/_XHQhAIP_JyQ/RtL5rR_yDsI/AAAAAAAAARU/rQtqh apJ_Po/s1600-h/foto4.jpg [consulta: 9 octubre 2008]

²³ Fotografía dedicada por el torero. OTEIZA, J. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza. Navarra. 1997. Lámina 33. p.91.



24

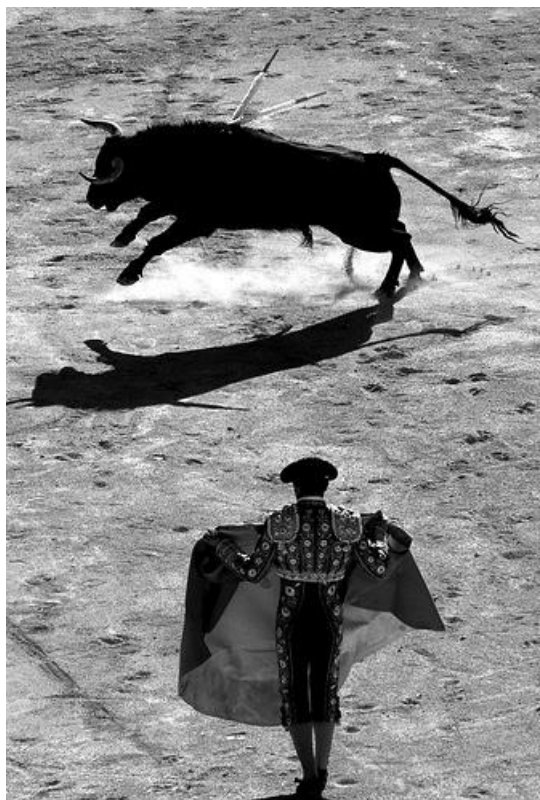
El torero emula el papel de héroe, de elegido, de Teseo libertador, el torero atravesará con su espada el cuerpo del animal y le dará muerte. Dará así fin a la furia animal, que está encarnada en el toro y representa todo aquello que se escapa al control de la razón, ese mundo más propio de los dioses, donde las normas y las reglas que rigen el universo dejan de funcionar. La raíz del enfrentamiento entre hombre y animal es por lo tanto una necesidad de conocimiento, con la muerte del animal la razón consigue su victoria, pero al aplicarle la muerte cae en el engaño, en la brutalidad animal de la sinrazón que le llevo a matarlo. Tanto al torero como al toro la muerte accidental les hace trascender, llevándoles al espacio de lo sagrado. Ese espacio sagrado es compartido por las tallas de verracos, la presencia firme y constante de la piedra sigue la trayectoria circular de la muleta que abre las puertas para que piedra y carne cohabiten lo sagrado.

²⁴ Obra de Pablo Picasso. El Torero Muerto. Cerámica pintada, edición de 500 piezas, diámetro 23centímetros. 1957. Resulta inevitable el mencionar a Pablo Picasso al realizar una tesis relacionada con el toro ibérico.

Fotografía:

http://www.net-arte.com/Avanzado/obra_detalle.asp?obra=3&ID_Menu=3
[consulta: 2 octubre 2008]

Capítulo I.



25

La actitud de embestida que muestran algunos verracos, con sus patas delanteras estiradas agresivamente hacia adelante, se da sobre todo en las tallas de suidos, esto es, cuando se trata de jabalíes o cerdos, en los que su ferocidad viene acentuada además por unos enormes y desarrollados colmillos.



26

²⁵Toro de lidia embistiendo, con las patas delanteras hacia delante.
Fotografía: Dominique Sanchez.
<http://www.flickr.com/photos/bakou67/539240311/in/set-72157594579439267/> [consulta: 10 octubre 2008]

Capítulo I.



27



28

En los verracos que representan toros, todo lo más agresivo que podemos encontrar, es una ligera inclinación hacia el

²⁶ Verraco del museo arqueológico de Salamanca. Procedente del municipio de Gallegos de Argañán, villa salmantina próxima a la frontera con Portugal. Fotografía: <http://www.aytocallegos.com/images/monumentos/verraco.gif> [consulta: 10 octubre 2008]

²⁷ Fotografía: archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. "Encarnación Cabré junto a un verraco de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila). Anterior 1930."

²⁸ Verraco de Ciudad Rodrigo, Salamanca, en la plaza del castillo.

Fotografía: Miguel A. Monjas.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Berraco_\(Plaza_del_Castillo,_Ciudad_Rodrigo\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Berraco_(Plaza_del_Castillo,_Ciudad_Rodrigo).jpg) [consulta: 10 octubre 2008]

Capítulo I.

frente de los cuartos delanteros, que nos resulta más bien una actitud tranquila, como de paseo.



29

Aunque esta actitud de embestida que presentan algunas esculturas parece obedecer en algunos casos a un esquema de proceso constructivo.

1.2. Mirón. Consideración tipográfica. La Ilíada.

Son los cuernos del toro los que le dan su fuerza y poderío. No es de extrañar que el hombre le robara estos atributos al animal, para con ellos atemorizar a sus enemigos. El hombre al asimilar los cuernos del animal, al minotaurizarse, se convierte a su vez en divinidad o en ser sagrado.

²⁹ Verraco en el municipio de Mingorría, junto a la ermita, existe otro formando parte de los muros de la ermita. Fotografía del doctorando. 27 enero 2008.

Capítulo I.

En la Grecia coetánea de los vetones, *“El Minotauro era un tema antiquísimo del arte griego; pero sólo en esta época, y suponemos que por obra de Mirón, consiguió obtener su verdadera caracterización. Su cara no es de hombre ni de toro –algo intermedio, muy difícil de concebir y más difícil todavía de expresar–.”*³⁰

El escultor Mirón fue contemporáneo de los escultores vetones, en la siguiente imagen mostramos una escultura del minotauro atribuida a Mirón.



31

El Minotauro es una imagen mítica puramente mediterránea, este mito debió de llegar a la cultura ibérica que lo adaptaría y lo asimilaría a sus necesidades. Es lógico pensar que estas ideas mediterráneas llegarían al pueblo vetón entre otros cauces, a través de los íberos, sufriendo una razonable distorsión o interpretación.

³⁰ PIJOAN, J. *Summa Artis Historia general del arte volumen IV*. Los contemporáneos de Fidias: Mirón, Krésilas y Policleto. Los frontones de Olimpia. Espasa Calpe sexta edición. Madrid 1966. p.206.

³¹ Escultura de Minotauro, fragmento de un grupo atribuido a Mirón. Museo Arqueológico Nacional Grecia. Fotografía: Pablo Tardáguila. 2007.

Capítulo I.

Los paradigmas clásicos, en este sentido, la esfinge, la sirena, el centauro, han proporcionado tradicionalmente la clave del repertorio de estos seres fabulosos ibéricos en la escultura; sin embargo, dichos esquemas foráneos no siempre son aplicables o adecuados ante la especificidad ibérica. En otros ejemplos, sobre todo en el caso de las cerámicas, ambiguas, no sabemos o no se encuentran categorías conocidas para definir estas imágenes.³²

La identidad del pueblo vetón se nutre de las ideas que llegan desde el Mediterráneo a través de los íberos, pero transformándolas y asimilándolas a su propia cultura, como se vio en la exposición “Ecos del Mediterráneo el mundo ibérico y la cultura vetona”, en la introducción del catálogo leemos:

El objetivo de la exposición, y por tanto de este catálogo, es poner de manifiesto cómo los contactos entre ambas culturas prerromanas supusieron para los vetones una aportación material y cultural que fue adaptada a su propia idiosincrasia. En este sentido la recepción de esos elementos ibéricos no modificó de forma apreciable la línea de evolución histórica que los liga a los restantes pueblos de área céltica peninsular, tanto en el grueso de su cultura material, cuanto en lo que hoy conocemos de su organización social y política.

³² IZQUIERDO, I.; LE MEAUX, H. *Seres Híbridos, apropiación de motivos míticos mediterráneos*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura. Secretaría General Técnica. Madrid. 2002. p.269.

Capítulo I.

Desde este punto de vista, las relaciones con el mundo ibérico sólo les reportaron ecos del Mediterráneo.³³

La cultura ibérica, la asociamos al mármol y a las piedras calizas, rocas más blandas y fáciles de tallar que el granito. Rasgo técnico que comparten íberos y griegos, y que facilita una mayor interacción cultural.

En el desarrollo de la escultura taurina ibérica fue decisivo el impacto griego a partir del siglo V.a.C, influjo que cristalizará en una gran calidad artística de las obras. Pero es preciso señalar que los hallazgos de esculturas de toros en pueblos ibéricos son menores que en el territorio vetón de la Meseta.³⁴

De estas esculturas de granito que contabilizando las nuevas aportaciones, ascienden a 330 piezas³⁵, deducimos que el pueblo que las realizó, dedicaba gran parte de su tiempo al pastoreo y a la cría de ganadería.

Es un hecho objetivo que la cultura de los verracos no conoce el hábito epigráfico, es por este motivo que tendremos que utilizar el lenguaje de la escultura como herramienta para investigar y comprender esta cultura.

³³ BARRIL,M;GALÁN,E. *Introducción*. En: ALMAGRO-GORBEA,M; et al. Ecos del Mediterráneo el mundo ibérico y la cultura vettona. (Torreón de los Guzmanes 9 marzo a 15 julio de 2007) Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Ávila .2007. p.18.

³⁴ COBALEDA,M. *El simbolismo del toro. La lidia como cultura y espejo de humanidad*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2002. p.79.

³⁵ Según el artículo de don Jesús R. Alvarez-Sanchís, *En busca del verraco perdido. Aportaciones a la escultura zoomorfa de la edad del hierro en la meseta*. Complutum.4,1993; 157-168. Del departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid. Este número de verracos se ve aumentado cada año, gracias al creciente interés que despiertan.

Capítulo I.

En la parte que la tipografía pueda tener de interés para nuestro estudio, creemos necesario exponer que, el signo celtibérico occidental para la letra m es:

┘

Por duplicación, el signo celtibérico oriental para la letra m es:

┘┘

El cual a nuestro entender, nos resulta el pictograma de la cabeza de un toro; es también interesante reconocer que es el sonido de la letra m el que normalmente se utiliza para imitar el sonido del toro cuando muge.

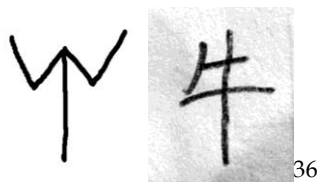
Como detalle plástico diremos que, la onomatopeya para describir el mugido en japonés es la siguiente:



mo o

モー mo o

Al comparar el signo celtibérico oriental de la letra m con el kanji japonés correspondiente para toro/vaca, obtenemos unas figuras que prácticamente corresponde al mismo patrón:

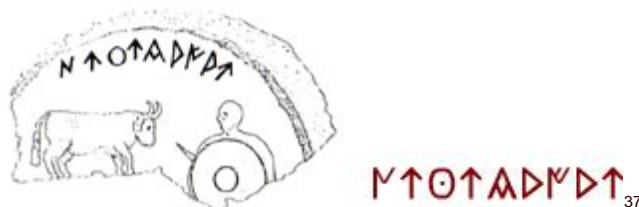


36

³⁶ Caligrafía a mano realizada con lápiz de grafito, cortesía de Akiko Hasimoto.

Capítulo I.

Como ejemplo de utilización de la letra m, mostramos el dibujo de una estela desaparecida, la palabra que figura empieza por la letra m y es traducida como mukúkáiau, el que se enfrenta a los toros.



Los pueblos de la Antigua Grecia nos han dejado abundante material epigráfico si lo comparamos con el legado por los pueblos prerromanos de la península ibérica. Dentro de esta herencia nos fijaremos en La Ilíada, que es considerada como el poema escrito más antiguo de la literatura occidental, su autor fue el poeta Homero; si conseguimos ver los puntos de encuentro con el pueblo griego, seremos capaces de extraer del poema imágenes que nos ayudarán a comprender mejor las esculturas vetonas, veremos que las imágenes cantadas por el poema, encajan a la perfección con las imágenes que nos construimos al estudiar los elementos vetones, no en vano la poesía y la escultura se dan la mano en el camino del arte.

A continuación citaremos algunos fragmentos del poema, en los que se puede vislumbrar el papel que jugaba la figura del toro y del jabalí; a lo largo del discurso de esta tesis irán apareciendo citas de este poema que consideramos en íntima relación con los temas tratados. Aunque la abundante referencia al poema pueda parecer reiterante o repetitiva,

³⁷ Reconstrucción de la desaparecida Estela de Clunia, prerromana, (Peñalba de Castro, Burgos), la traducción es interpretada como el toreador o el que se enfrenta a los toros, la inscripción comienza por la letra m, signario celtibérico occidental. GONZALEZ, J. *Lapidas sepulcrales*. [en línea] <<http://personal.telefonica.terra.es/web/irea/celtibera/celtibero-estela.html>> [Consulta: 6 feb.2008]

Capítulo I.

consideramos estos pasajes, como instantáneas literarias siendo insustituibles, y comentarlas alargaría demasiado el discurso y propósito de esta tesis. Así habla el poeta Homero acerca del toro:

El toro como animal digno de sacrificar a los dioses.

Así que se hubieron embarcado, empezaron a navegar por líquidos caminos. El Átrida mandó que los hombres se purificaran, y ellos hicieron lustraciones, echando al mar las impurezas, y sacrificaron junto a la orilla del estéril mar hecatombes perfectas de toros y de cabras en honor de Apolo. El vapor de la grasa llegaba al cielo, enroscándose alrededor del humo.³⁸

Cita acerca de la excelencia del toro.

Como en el hato el macho vacuno más excelente es el toro, que sobresale entre las vacas reunidas, de igual manera hizo Zeus que Agamenón fuera aquel día insigne y eximio entre muchos héroes.³⁹

Cita sobre el bramido del toro.

Luego, como Hipodamante saltara del carro y se diese a la fuga, le envasó la pica en la espalda: aquél exhalaba el aliento y bramaba como el toro que los jóvenes arrastran a los altares del soberano Heliconio y el dios que sacude la tierra se goza al verlo; así bramaba Hipodamante cuando el alma valerosa dejó sus huesos.⁴⁰

³⁸HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.70. La Ilíada. Rapsodia I, 312.

³⁹Ibídem. p.90. La Ilíada. Rapsodia II, 480.

⁴⁰ Ibídem. p.384. La Ilíada. Rapsodia XX, 400.

Capítulo I.

Cita donde el río Escamandro muge como un toro.

Aquileo, famoso por su lanza, saltó desde la escarpada orilla al centro del río. Pero éste le atacó enfurecido: hinchó sus aguas, revolvió la corriente, y arrastrando muchos cadáveres de hombres muertos por Aquileo, que había en el cauce, arrojólos a la orilla mugiendo como un toro;⁴¹

Cita acerca del uso de la piel de toro.

Meriones arrojóle una reluciente lanza, y no erró el tiro: acertó a dar en la rodela hecha de pieles de toro, sin conseguir atravesarla, porque aquélla se rompió en la unión del asta con el hierro. Deífobo apartó de sí el escudo de pieles de toro, temiendo la lanza del aguerrido Meriones;⁴²

Cita acerca del escudo de Héctor.

El gran Ayante deseaba constantemente arrojar su lanza a Héctor, armado de bronce; pero el héroe, que era muy experto en la guerra, cubriendo sus anchos hombros con un escudo de pieles de toro, estaba atento al silbo de las flechas y al ruido de los dardos.⁴³

Cita acerca de cómo se estira la piel de toro.

Como un hombre da a los obreros, para que la estiren, una piel grande de toro cubierta de grasa; y ellos,

⁴¹ Ibídem. p.393. La Ilíada. Rapsodia XXI, 233.

⁴² Ibídem. p.256. La Ilíada. Rapsodia XIII, 157.

⁴³ Ibídem. p.313. La Ilíada. Rapsodia XVI, 358.

Capítulo I.

cogiéndola, se distribuyen a su alrededor, y tirando todos sale la humedad, penetra la grasa y la piel queda perfectamente extendida por todos lados; ⁴⁴

En las siguientes citas el poeta nos habla acerca del jabalí. Acerca de su bravura.

Andando por entre la muchedumbre, llegó al sitio donde los cretenses vestían las armas con el aguerrido Idomeneo. Este semejante a un jabalí por su bravura, se hallaba en las primeras filas, y Meriones enardecía a los soldados de las últimas falanges.⁴⁵

Sobre de la caza de un corpulento jabalí.

Airada la deidad que se complace en tirar flechas, hizo aparecer un jabalí, de albos dientes, que causó gran destrozo en el campo de Eneo, desarraigando altísimos árboles y echándolos por tierra cuando ya con la flor prometían el fruto. Al fin lo mató Meleagro, hijo de Eneo, ayudado por cazadores y perros de muchas ciudades –pues no era posible vencerle con poca gente, ¡tan corpulento era!, y ya a muchos los había hecho subir a la triste pira-, y la diosa suscitó entonces una clamorosa contienda entre los curetes y los magnánimos etolos por la cabeza y la hirsuta piel del jabalí. ⁴⁶

Comparación del acoso a Odiseo con el del un jabalí.

Como los perros y los florecientes mozos cercan y embisten a un jabalí que sale de la espesa selva

⁴⁴ Ibídem. p.337. La Ilíada. Rapsodia XVII, 388.

⁴⁵ Ibídem. p.118. La Ilíada. Rapsodia IV, 251.

⁴⁶ Ibídem. p.199. La Ilíada. Rapsodia IX, 550.

Capítulo I.

aguzando en sus corvas mandíbulas los blancos colmillos, y aunque la fiera cruja los dientes a aparezca terrible resisten firmemente; así los teucros acometían entonces por todos lados a Odiseo, caro a Zeus.⁴⁷

Citas en las que se equipara el león y el jabalí por su fuerza y bravura. Si nos fijamos en las fauces del toro de Villajoyosa, ver Ilustración 28 vemos que su expresividad es más propia de un lobo o de un león.

Cuando llegaron al sitio donde estaba el fuerte Diomedes, domador de caballos, con los más y mejores de los adalides que parecían carniceros leones o puercos monteses, cuya fuerza es grande, se detuvieron;⁴⁸

Otra:

Con estas palabras les excitó a todos el valor y la fuerza. Como un cazador azuza a los perros de blancos dientes contra un montaraz jabalí o contra un león; así Héctor Priámida, igual a Ares, funesto a los mortales, incitaba a los magnánimos teucros contra los aqueos.⁴⁹

Otra:

Como un jabalí o un león se revuelve, orgulloso de su fuerza, entre perros y cazadores que agrupados le tiran muchos venablos –la fiera no siente en su ánimo audaz ni temor ni espanto, y su propio valor la mata- y va de un lado a otro, probando las hileras de los hombres, y se apartan aquéllos hacia los que se dirige; de igual modo

⁴⁷ Ibídem. p.229. La Ilíada. Rapsodia XI, 413.

⁴⁸ Ibídem. p.144. La Ilíada. Rapsodia V, 779.

⁴⁹ Ibídem. p.226. La Ilíada. Rapsodia XI, 291.

Capítulo I.

agitábase Héctor entre la turba y exhortaba a sus compañeros a pasar el foso.⁵⁰

Mostramos a continuación las esculturas en mármol de los leones vigilando una de las puertas de la muralla de Micenas.



51

Como no podía ser de otra manera, los leones están tallados en mármol, pero cabe destacar que la piedra utilizada para las jambas, el dintel y esa zona de la muralla son de una roca sedimentaria compuesta de guijarros unidos mediante un elemento de cemento, este tipo de rocas se llaman pudingas.

⁵⁰ Ibídem. p.241. La Ilíada. Rapsodia XII, 44.

⁵¹ Micenas puerta de los leones hacia 1885. Fotografía:
http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Mykene_Loewentor_mit_Doerpfeld_un_d_Schliemann.jpg [consulta: 16 octubre 2008]



52

1.3. Uro y minotauro. Costitx.

Dentro del proceso de domesticación de los bóvidos, en la actualidad, el bisonte ha corrido mejor suerte que el uro, ya que el uro se extinguió hace unos cuatrocientos años.

El uro es considerado como el primitivo toro, lo que se conoce en ganadería como agriotipo; agriotipo es el animal salvaje del que procede un animal doméstico.

En la Ilíada encontramos un pasaje que nos describe al toro de color rojizo

⁵² Detalle del dintel sobre el que se asientan los leones, se puede apreciar los guijarros que componen esta roca sedimentaria. Fotografía del doctorando. Julio 2008.

Capítulo I.

Como el rojizo y animoso toro, a quien devora un león que se ha presentado entre los flexípedes bueyes, brama al morir entre las mandíbulas del león; así el caudillo de los licios escudados, herido de muerte por Patroclo, se enfurecía;⁵³

En los actuales neouros, que son el producto de los intentos de recreación del extinto mediante cruces seleccionados, podemos apreciar ese color rojizo, como se ve en la siguiente fotografía.



54

Escultóricamente, los Bronces de cabezas de toros encontradas en el centro de Mallorca, en el actual municipio de Costitx, nos dan una idea de cómo debió de ser ese bóvido salvaje.

El color rojizo es muy típico de la pátina natural que adquieren algunos bronce con el paso del tiempo. No sería extraño que estas cabezas de toros de Costitx estuviesen pintadas o decoradas con oro o por lo menos que presentaran el brillo metálico natural del bronce pulido, que

⁵³ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.317. La Ilíada. Rapsodia XVI, 387.

⁵⁴ Recreación del extinto Uro, Fotografía: Jairo S.Feris Delgado.
http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Heck_cattle_003.jpg [consulta: 16 octubre 2008]

Capítulo I.

tiene cierta semejanza al brillo del oro, aunque el brillo del bronce es inestable comparado con la inalterabilidad del brillo del oro. “E inmolaré en tu honor una ternera de un año, de frente espaciosa, indómita y no sujeta aún al yugo, después de derramar oro sobre sus cuernos.”⁵⁵



56

Las papadas que encontramos en algunos verracos nos reafirman en la idea de un animal domesticado, véase como muestra las papadas que presentan los Toros de Guisando ver Ilustración 25.

“Se estima que el peso total de la cabeza de un uro, con sus apéndices óseos, era de 48 kilogramos. Esta enorme encornadura se sostenía en un cuello muy robusto en el que no existía papada.”⁵⁷

⁵⁵ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.211. La Ilíada. Rapsodia X, 293.

⁵⁶ Obra en bronce de Stefan Freiherr von Reisswitz, (Munich, 1931-) en la que se puede ver el brillo natural del bronce, sita en el Parque del Oeste de Málaga, España. Fotografía: Santiago Jiménez, enero 2008.

⁵⁷ DELGADO, C. *El toro en el Mediterráneo*. Laboratorio de arqueología Facultad de Ciencias Universidad Autónoma de Madrid. Madrid 1996. p. 16.

Capítulo I.



“En indudable relación con estos motivos taurinos de carácter religioso están las figuras de aguiluchos o palomas, que en ciertos casos rematan también bastones de metal- «Cova Monja» (Biniali), « Son Corró» (Costitx)-. ”⁶⁰

⁵⁸ Los toros de Costitx. Bosch Gimpera en su “etnología de la península Ibérica.” los interpreta como prehelénicos. Actualmente se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Fotografía: http://man.mcu.es/busquedas/servlets/ImageServlet?accion=41&txt_id_imagen=2&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen= [consulta: 17 octubre 2008]

⁵⁹ Testa de toro de Pablo Picasso, que formó parte de la exposición temporal del Museo Picasso de Málaga en abril de 2005, en la que se crea un paralelismo entre lo ibérico y lo picassiano, estuvo expuesta a escasos metros de una de las cabezas de Costitx. Fotografía: http://architecture.mit.edu/thresholds/issue-contents/23/el-khoury23/el-khoury23_fig3.jpg [consulta: 17 octubre2008]

⁶⁰ BLAZQUEZ, J.M. Primitivas religiones Ibericas tomo II religiones prerromanas. Ediciones Cristiandad. 1983. p.200.



61

El bastón con un pájaro que encontramos en la escena de Lascaux parece ser el mismo que el que podemos asociar a los toros de Costitx. En ambas representaciones, el ave parece estar esperando algo, como esperan los buitres a que llegue su momento para comer. Se puede pensar en otro enterramiento del minotauro en las Islas Baleares.

Cuenta el historiador Diodoro de Sicilia que en el entierro del rey Minos:

sus compañeros de expedición enterraron el cuerpo del rey con magnificencia; tras construir un sepulcro doble, depositaron los huesos en la parte escondida mientras que en la descubierta erigieron un templo de Afrodita. Así Minos fue honrado por muchas generaciones, porque los habitantes del lugar ofrecían sacrificios allí en la creencia de que era un templo de Afrodita.⁶²

⁶¹ Cabeza de toro de Costitx y asta terminada con ave. Fotografía Historia General del Arte, Summa Artis de José Pijoan. Volumen VI. Madrid. p.374.

⁶² DIODORO DE SICILIA. Libros IV-VIII. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid 2004. p.196. Diodoro. Libro IV.79.

Capítulo I.



1.4. Galaicos. Estelas. Cuernos.

Ya en plena época romana, Silio Itálico escribió a comienzos del siglo primero La Guerra Púnica en la que cuenta lo siguiente acerca de los celtíberos:

Llegan también los celtas, cuyo nombre está ligado al de los íberos. Sucumbir en combate es para ellos un honor, pero consideran un crimen incinerar el cadáver de un guerrero así abatido. Creen que irán junto a los dioses en el cielo si los buitres hambrientos despedazan su cuerpo tendido.

La rica Galicia envía a sus jóvenes expertos en interpretar las entrañas de las víctimas, el vuelo de las aves y los relámpagos del cielo... ⁶⁴

⁶³ Minotauro sentado, bronce 2001-2004, obra de Stefan von Reiswitz, (Munich, 1931-), sita en el Parque del Oeste, Málaga. España. Fotografía: Santiago Jiménez, enero 2008.

⁶⁴ ITÁLICO, S. La Guerra Púnica. Akal. Madrid. 2005. p.220. La Guerra Púnica libro III, 340-344.

Capítulo I.



65



66

En el noroeste peninsular español, encontramos la cultura galaica, heredera de los megalitos atlánticos, de esta cultura cabe destacar un relieve en piedra que consideramos muy cercano al Minotauro y a las tallas vetonas, se trata del llamado Vesto Alonico del Museo de Pontevedra, esta cultura comparte con los vetones el uso del granito para la materialización de sus esculturas.

⁶⁵ Estela de El Palao, Alcañiz, Teruel, en la que se pueden distinguir las figuras de unos buitres alrededor de una figura humana. Fotografía: F. Marco Simón.
http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6_7/sopena_6_7.html [consulta: 18 octubre 2008]

⁶⁶ En la estela de El Palao se pueden apreciar tres buitres alrededor de un guerrero abatido en el suelo. Interpretación del doctorando.

Capítulo I.



67

La práctica de relieves es frecuente en buena parte de la península, un tipo particular de relieve es el que está grabado en la roca, normalmente inciso, y que los encontramos fundamentalmente por el suroeste peninsular, en los límites con el territorio vetón, nos referimos a las llamadas estelas.

Las estelas son monumentos conmemorativos, normalmente en honor de los muertos, suelen tener la forma de cipo. Podemos encontrar un referente en la *Iliada* acerca de estas lápidas:

y cuando el alma y la vida le abandonen, ordena a la Muerte y al dulce Sueño que lo lleven a la vasta Licia, para que sus hermanos y amigos le hagan exequias y le erijan un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos.⁶⁸

⁶⁷ Relieve en un bloque de granito llamado Vestio Alonieco en el Museo de Pontevedra. Fotografía: TABOADA, J. *Cuadernos de arte gallego 3 Escultura Celto Romana*. Ediciones cástrelos. Vigo. 1965. p.18.

⁶⁸ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.316. La *Ilíada*. Rapsodia XVI, 454.

Capítulo I.

Las estelas están talladas en materiales muy diferentes, no presentan la homogeneidad granítica de los verracos, estas pueden estar talladas en piedra caliza, cuarcita, pizarras, areniscas, basalto, esquisto, granito. El rasgo de estas estelas que queremos destacar es la frecuencia con la que se dan figuras antropomorfas con cuernos.

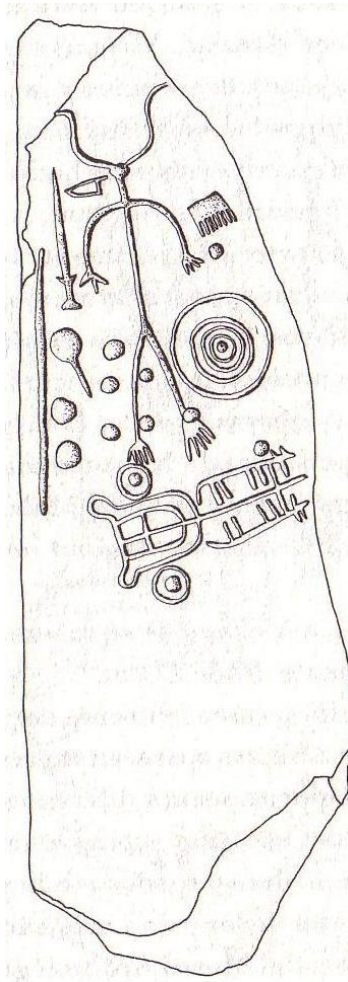
Si bien la cronología de estas estelas es muy discutida, las horquillas ofrecidas por los distintos autores, coinciden en un siglo, entre los años 800 y 700 a. C.⁶⁹, viendo estas cifras, comprobamos que sólo unas pocas generaciones de artistas o artesanos, separan las estelas de los primeros verracos.

Con los datos de estelas propuestos por Eduardo Galán Domingo para el suroeste peninsular⁷⁰, hemos distribuido sobre un mapa de la mitad peninsular, las estelas elaboradas en granito y las que muestran figuras con cuernos ver Ilustración 1, de las ochenta y seis catalogadas, resultan veinticinco que cumplen uno de los requisitos, y sólo dos de estas veinticinco cumplen el estar talladas en granito y presentar cuernos.

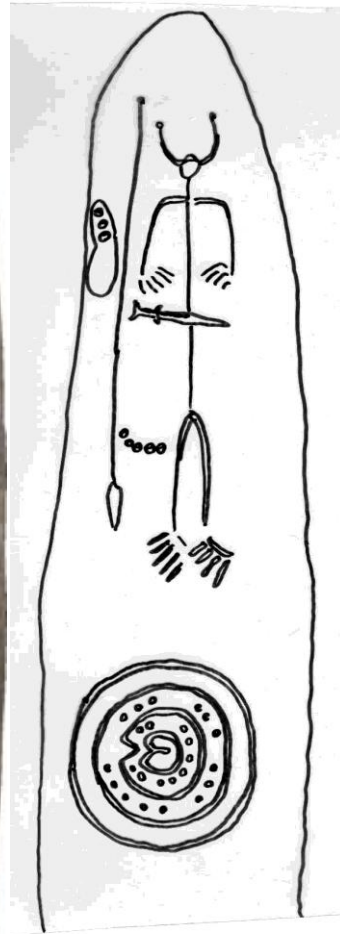
⁶⁹ GALÁN, E. *Estelas, paisaje y territorio en el bronce final del suroeste de la península Ibérica*. en Complutum extra 3. Publicaciones del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1993. p.16. Ver figura 1. Cronología de las estelas del suroeste según diferentes autores.

⁷⁰ Ibidem. p.54.

Capítulo I.



71



72

La evolución natural ha ido seleccionando los cuernos que eran mejores al animal en cada momento, el hombre usando de su inteligencia se apropia de esta sabiduría natural para sus fines bélicos.

El casco celta de bronce, descubierto al hacer los cimientos del puente de Waterloo en Londres, es un ejemplo de la afinidad de elementos estéticos entre los diferentes pueblos de la época

⁷¹ Dibujo esquema de la estela de Granito del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, encontrada en Badajoz, Fuente de Cantos.

⁷² Estela de Magacela, en Badajoz, grabada en piedra de pizarra, tiene una altura de 142 centímetros, se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid. Fotografía: http://man.mcu.es/busquedas/servlets/visorServlet?accion=4&museo=MAN&imagen=/fondos_pre/MANF1983_135_3_P.JPG [consulta: 22 octubre 2008]. Dibujo interpretación del doctorando octubre 2008.

Capítulo I.

del hierro. En este casco con protuberancias se puede ver la fuerza, la ferocidad más allá de lo humano. El historiador Diodoro de Sicilia dice acerca de estos cascos:

Se ponen en la cabeza yelmos de bronce adornados con grandes y salientes figuras, que proporcionan un aspecto sobrecogedor a quien los lleva; en algunos casos se han unido unos cuernos a los yelmos formando un todo, y en otros se han representado las partes superiores de pájaros o de cuadrúpedos.⁷³



74

El asta de toro o los cuernos de toro son el nexo o punto de unión, entre las obras de arte referidas y nuestro objeto de estudio, el toro dentro del espacio vetón.

Es el cuerno, el detalle en común, que podemos encontrar en las mencionadas pinturas rupestres de Lascaux, en los minotauros, en los cascos y estelas celtíberos, en las corridas

⁷³ DIODORO DE SICILIA. *Libros IV-VIII*. Gredos. Madrid. 2004.p 274.
Diodoro. Libro V. 30.

⁷⁴ Casco celta del río Thames en Londres, realizado en bronce, tiene una altura de 24,2 cm y se encuentra en el British Museum. Fotografía:
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_prb/h/horned_helmet.aspx [consulta: 9 marzo 2008]

Capítulo I.

de toros y en general con cualquier tema de carácter taurino. Pero el cuerno por si sólo no dice nada, es cuando lo impulsa la mole del toro, o la furia del guerrero, o la locura salvaje del minotauro.

En los Verracos, *“Los cuernos pueden insinuarse en relieve aunque por lo general se representan dos orificios o taladros. En opinión de algunos autores servirían para encajar astas o cuernos postizos”*.⁷⁵ No podemos pasar por alto que el cuerno, este hilo unificador de nuestro tema, en la actualidad no está presente en ninguno de los verracos; en muchos de ellos se puede apreciar una cavidad, taladro u orificio, donde suponemos que irían embutidos unos cuernos de otro material. Esta opinión no es compartida por autores como Arias Cabezudo, que dice que:

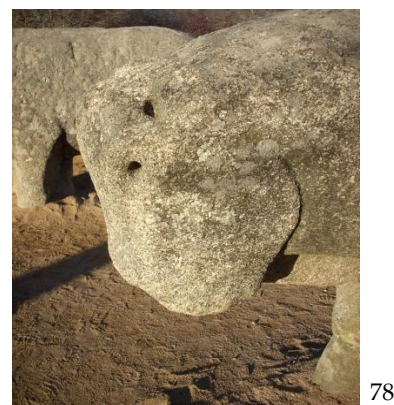
En algunas piezas aparecen marcados los ojos, el ano y los orificios para encajar la cornamenta, que creemos han sido realizados con posterioridad a la factura del ejemplar, en época reciente, y que, por tanto, no tomaremos en consideración en nuestro estudio, en contra de la opinión de G. López Monteagudo, que opina que son elementos coetáneos de la misma.⁷⁶

Al no encontrarse estos cuernos, o sus restos, en material definitivo, como un metal, otra piedra o barro cocido, los suponemos de un material perecedero como la madera, cuero, hueso o los mismos cuernos del toro.

⁷⁵ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999. p.226.

⁷⁶ARIAS, P; LÓPEZ, M; SÁNCHEZ, J. *Catálogo de la escultura zoomorfa protohistórica y romana de tradición indígena de la provincia de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Excma. Diputación Provincial de Ávila. Ávila. 1986. p.14.

Capítulo I.



Si intentamos imaginar la forma que tendrían los cuernos de los verracos, estos se debían parecer mucho a los cuernos de plomo encontrados en las excavaciones arqueológicas de Dendra, en la Argólida, no muy lejos de Micenas, en la Grecia de la Ilíada.



Los orificios que encontramos en la cabeza de toro de Villajoyosa en Alicante, ver Ilustración 28, nos reafirma en nuestra tesis de que los cuernos iban embutidos en estos huecos hechos expresamente con este fin, en los orificios para los cuernos de esta cabeza de Villajoyosa, se puede apreciar

⁷⁷ Recreación de cuernos naturales como posibilidad más inmediata.

⁷⁸ Toros de Guisando, en el término municipal del Tiemblo, en Ávila, orificios taladrados, uno a modo de ojo, y otro donde iría encajado el cuerno. Fotografía del doctorando.

⁷⁹ Estos cuernos de plomo nos parecen demasiado pesados para utilizarse en un casco, sería más lógico su uso en una escultura. Fotografía: <http://www.salimbeti.com/micenei/helmets3.htm> [consulta: 24 octubre 2008]

Capítulo I.

un pequeño taladro por donde entraría una espiga de fijación que impediría que el cuerno se moviera, también podemos apreciar unas cavidades rectangulares, que por su ubicación suponemos servirían para encajar las orejas.

En algunos verracos, las líneas de la primitiva escultura son demasiado elegantes para la posición tan aleatoria de los orificios para ojos o cuernos, lo que nos lleva a pensar que estos taladros se hicieron con posterioridad y con otra sensibilidad muy distinta a la del artífice original, como sucede en el verraco de El Oso, ver Ilustración 19. En este verraco, aparece una inscripción en el lomo que dice oso, oso viene del latín ursus, por lo que parece evidente que la inscripción no es antigua, algo parecido le ocurre a la cara, a los ojos de un escultor, es evidente que la escultura tuvo otra cabeza, y que en la actualidad ofrece un aspecto muy cambiado, más cercano a una figura de El Bosco. Esta escultura se ha llegado a catalogar como de tipo oso. Un caso muy parecido a este verraco de El Oso es el verraco de San Felices de los Gallegos en Salamanca.

Otro ejemplo de reconstrucción parcial, con cambio absoluto de la imagen, se da en el verraco de Totanés, ver Ilustración 20, que presenta una peana de un volumen y un granito distinto al del cuerpo, resultando un conjunto que distorsiona completamente la expresividad de la escultura original, si bien esta peana le da una sencillez muy propia del estilo vetón. Además de ser un hermoso trabajo de restauración.

Parece lógico que a lo largo del tiempo, los canteros locales hayan querido mostrar su pericia, y reutilizar estas esculturas. Hoy día es normal el colocarlas en medio de la plaza de los pueblos, para disfrute general de los vecinos. Si la figura está rota y no representa nada, es una deshonra para el pueblo.

Dentro de una cronología puramente vetona, proponemos la hipótesis de que los cuernos jugaban un papel fundamental en la iconografía de estas esculturas, posiblemente en estrecha e íntima relación con su significado y utilidad última. Un verraco tipo toro sin cuernos, sería como una escultura inacabada. Las bases o fundamentos que exponemos para dicha hipótesis son los siguientes:

Los motivos anteriormente expuestos acerca del simbolismo de fuerza y poder que proyectan los cuernos.

La cantidad de verracos que presentan orificios en la cabeza, como los de Totanés Ilustración 20, Castillo de Bayuela Ilustración 21, Villardiegua de la Ribera Ilustración 22, Solosancho Ilustración 23, Toros de Guisando Ilustración 24, San Vitero, Candeleda, Toro Ilustración 7, Parada de Infanções o Malhadas. En la tipología de toros que elaboró Alvaérz-Sanchís⁸⁰ se dan cinco tipos de toros, y presentan cornamenta la totalidad de los toros tipo 1 y un tercio de los toros tipo 2, además de un pequeño porcentaje los de tipo 3. Los toro tipo 1 y tipo 2 son los que se pueden asociar a castros prerromanos.

Los orificios de la cabeza de Villajoyosa, Alicante, ver Ilustración 28, que es ibérica contemporánea de los vetones, y es un caso clarísimo de orificios para encastrar los cuernos, sin lugar a dudas o interpretaciones.

Los orificios donde irían encajados los cuernos son de un tamaño considerable, que afecta visual y cualitativamente a la imagen de la escultura, al artista o artesano no le importa

⁸⁰ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999. p.263.

Capítulo I.

destrozar la cabeza con unos agujeros, puesto que se hace con el fin de darle mayor grandeza al colocarle unos cuernos.

La parecida disposición dentro de la cabeza, en los verracos que los presentan, nos hace dudar de una factura posterior, ya que presentan una cierta uniformidad en el hacer o metodología iconográfica.

Lanzada la anterior hipótesis sobre la necesidad de los cuernos, observamos una discriminación a la hora de tallar un bloque de piedra hacia los motivos de ovejas y cabras en la representación escultórica. Como hemos visto en el capítulo anterior, la cabra al ser portadora de cuernos debería ser tenida en mayor consideración por el pueblo vetón. Existen unos pequeños broncees figurando unas cabritas, que se asocian al culto de la diosa Ataecina.



81

⁸¹ Cabrita de bronce de Aliseda (Cáceres) Exvoto dedicado a la diosa indígena Adegina, fechado entre los siglos V y IV a. C. Museo Arqueológico Provincial de Cáceres. Fotografía: [http://www.astrored.org/enciclopedia/wiki/Aliseda_\(C%C3%A1ceres\)](http://www.astrored.org/enciclopedia/wiki/Aliseda_(C%C3%A1ceres)) [consulta: 22 octubre 2008]

Capítulo I.

Ataecina se ha considerado a veces como una divinidad de carácter infernal, pese a las reticencias expresadas en su día por Leite de Vasconcelos, que veía en ella un culto agrícola; este carácter agrícola parece cada vez más evidente.⁸²

La misma discriminación en la representación escultórica que observamos en la cabra, nos la podemos plantear para el ciervo, animal que también llamó la atención de nuestros antepasados, como apreciamos en el cernnunos de Val Camonica, o en el caldero de Gundestrup, o en el cernnunos de numancia.



83

Las calderas eran objetos muy preciados, como leemos en la *Ilíada*, podemos encontrar calderas entre los premios que sacó Aquileo para los juegos en honor de Patroclo:

⁸² Juan Manuel Abascal. *Ataecina*. Universidad de Alicante Publicado en *Religiões da Lusitania. Loquuntur saxa*. Catálogo de exposición, Lisboa 2002, 53-60 (en portugués). Versión digital del original castellano con idéntica paginación.

<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394920877137736312802/013706.pdf> [consulta: 22 octubre 2008]

⁸³ Detalle de un panel del Caldero de Gundestrup, realizado en plata, hacia el siglo II a.C. actualmente en el Museo Nacional de Dinamarca. Fotografía: <http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Gundestrupkarret2.jpg> [consulta: 22 octubre 2008]

Capítulo I.

Aquileo detuvo al pueblo y le hizo sentar, formando un gran circo; y al momento sacó de las naves, para premio de los que vencieren en los juegos, calderas, trípodes, caballos, mulos, bueyes de robusta cabeza, mujeres de hermosa cintura, y luciente hierro.⁸⁴



85

El efecto sobrecogedor del eco de los bramidos del toro en el espesor del bosque debió de ser muy parecido al efecto de la berrea de los ciervos en la espesura del bosque y en el silencio otoñal del campo.

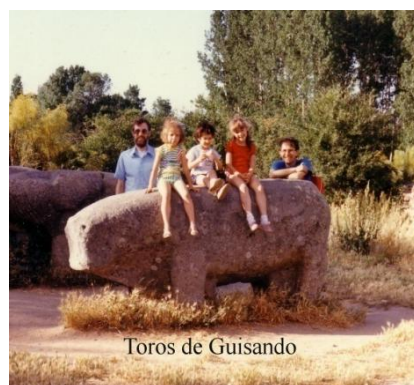
1.5. Los toros de Guisando y la dama de Elche.

Al contemplar los toros de Guisando, como paradigma de estas esculturas vetonas de granito, nos llama la atención la actual indiferencia en las medidas de conservación de este patrimonio histórico tan singular.

⁸⁴ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.423. La Ilíada. Rapsodia XXIII, 259.

⁸⁵El cernunnos de Val Camonica, es uno de los muchísimos petroglifos que se encuentran en los Alpes italianos, el pueblo que los realizó, al igual que el pueblo vetón desapareció con la llegada de los romanos. Fotografía: <http://www.svensauter.de/schaman/schahom/schahomarchiv/hirschberlin.html> [consulta: 22 octubre 2008]

Uno de los impulsos más naturales al ver estas esculturas es el de subirse encima de ellas.



87

Otra necesidad común que se produce en el espectador de estas esculturas es el de llevárselas, en cierto modo son como trofeos. Los motivos son muy diversos, unos más nobles y otros no tanto. Mantenemos la hipótesis de que esta necesidad de tener estas estatuas cerca, se debe a la confianza y tranquilidad que inspiran, aún en otros contextos culturales, estos verracos siguen funcionando como protectores, como guardianes. Esta energía la asociamos a la sencillez de la línea escultórica. El resultado de esta fuerza, es que los verracos raramente están o han estado en el lugar original.

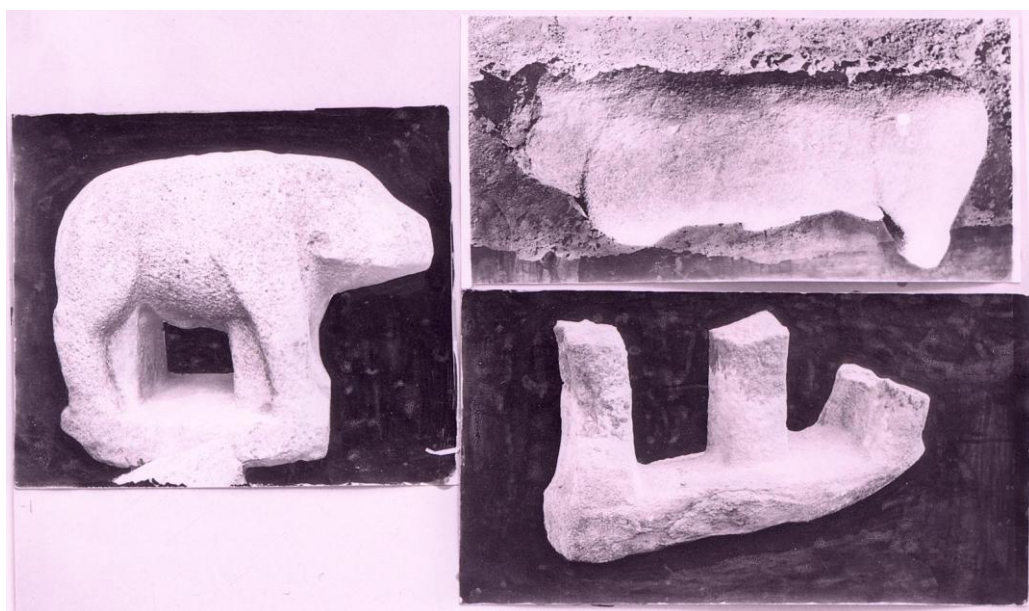
En este sentido creemos que el escultor actuando de una manera casi inconsciente, reforzaba la estructura de los verracos cuidando de que los espacios horadados debajo del vientre o entre las patas no fueran excesivos, en casi todos los verracos es normal ver como las patas están unidas, y algunos

⁸⁶ Enero de 2008, escena que año tras año se ha ido repitiendo. Fotografía del doctorando.

⁸⁷ Escena repetida durante años en los toros de Guisando, fotografía del lugar antes de su actual acondicionamiento. Fotografía: <http://www.iec.csic.es/~gerardo/Gimages/toros%20de%20Guisando.jpg> [consulta: 22 octubre 2008]

Capítulo I.

de ellos presentan una columna central que sujeta la panza. El escultor mejor que nadie sabe lo delicada que es la piedra, y sobre todo las piedras duras como el granito. La experiencia le ha enseñado que si quiere que la escultura dure, hay que someterla a las servidumbres de los refuerzos. El hecho de que muchas esculturas se encuentren en buen estado hoy día después de tantos siglos de trajines es gracias a la preocupación del artífice por su resistencia ante posibles manipulaciones.



88

Don Antonio Blanco Freijeiro escribe acerca de los soportes centrales que:

En casos de estatuas muy grandes y ante el temor a que la carga pudiese más que los soportes habituales, se dejaba en reserva en el centro del plinto otro soporte cilíndrico o rectangular en el que descansaba la panza

⁸⁸ Fotografías retocadas por Juan Cabré de dos verracos de las Cogotas, uno de ellos está fracturado, a pesar tener un grueso soporte central de sección prismática. Fotografía. Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-6450: "Verracos procedentes de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila)".

Capítulo I.

del animal. Este soporte no era, creemos, imprescindible una vez que la estatua estuviese instalada en su emplazamiento definitivo, pero podía ser muy conveniente en caso de un transporte a cierta distancia, como sería el de llevar hasta Toro desde la sierra de Ávila el verraco que dio nombre a aquella ciudad zamorana, donde el granito es ajeno a la geología del país.⁸⁹

El escultor de verracos sabe que las patas de los verracos aguantarían el peso del animal incluso sin los cubos intermedios, pero también sabe que en el momento en que esa escultura sin refuerzos se quisiera mover se rompería.

La belleza de estos toros no es tan evidente como en otras esculturas de la época, pero no por este motivo han de caer en el olvido y menos en el abandono.

Siguiendo una de las máximas que regían los estudios de arte a comienzos de siglo, la escultura de la Meseta era considerada una manifestación local, “tosca” y “bárbara”, en contraposición a la escultura ibérica.⁹⁰

Este pensamiento, también lo podemos encontrar en escritos del siglo presente, así Mariate Cobaleda nos comenta:

Pero es preciso señalar que los hallazgos de esculturas de toros en pueblos ibéricos son menores que en el territorio vetón de la Meseta. Sin embargo, en la cultura ibérica, debido a estos influjos de otras culturas

⁸⁹ BLANCO, A. *Museo de los Verracos Celtibéricos*. Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo CLXXXI, cuaderno I. Industrias Gráficas. Madrid. 1984. p.6.

⁹⁰ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999. p.217.

Capítulo I.

meridionales, pasan de ser toscas esculturas, como las de los vetones, a tener mayor detención y detalle de líneas y formas.⁹¹

Acerca del pensamiento de que la escultura vetona es tosca, creemos que el adjetivo tosco no es acertado, sería más justo decir que estas esculturas presentan una gran abstracción, y es necesario por parte del observador una sensibilidad especial para comprenderlas. Tosco puede ser un mojón de piedra como los que se utilizan para marcar lindes o territorios, pero decir que un verraco es una escultura tosca, evidencia una falta de percepción.

Por la propia naturaleza de la roca de granito, al ser más dura y tenaz que las piedras calizas ibéricas, hace más difícil la realización de detalles finos, lo que debería llevarnos a pensar que técnicamente estas esculturas presentan mayor virtuosismo, en este aspecto, doña Guadalupe López Monteagudo, considera que:

Se ha tachado a los verracos de toscas y bárbaras esculturas, faltas de habilidad técnica y del menor realismo anatómico. Sin embargo, las esculturas de toros y verracos, que han llegado hasta la fecha en buen estado de conservación, presentan los detalles anatómicos propios de su género esculpidos con gran realismo y precisión. Así, en los que han conservado la cabeza completa se observa perfectamente las líneas de la boca, los colmillos y las mandíbulas, la papada, los ojos, las orejas y el testuz con dos oquedades para

⁹¹ COBALEDA, M. *El simbolismo del toro*. Biblioteca nueva. Madrid. 2002. p.79.

Capítulo I.

encajar los cuernos, que serían de otro material ya que no se han conservado.⁹²

Sin cuestionar el rigor científico que puedan tener las emergentes enciclopedias virtuales, o wikipedias, resulta interesante como indicador de lo que normalmente se entiende por escultura ibérica, la definición que encontramos en una de estas enciclopedias, de la escultura ibérica del centro de la península, dice así:

En el centro de la Península, entre los ríos Duero y Tago con alguna pequeña ramificación a otras regiones se han encontrado diseminadas en gran número piedras de granito, groseramente labradas en forma de toros, jabalíes, osos e incluso elefantes y rinocerontes, algunas de las cuales llevan inscripción ibérica o romana, quizás posteriormente añadida. Los más famosos de estos monumentos son los cuatro del sitio conocido con el nombre de Toros de Guisando (Ávila), lugar célebre por haberse jurado allí a Isabel la Católica como princesa de Castilla. Se clasifican todos ellos por los arqueólogos como obras del mismo arte que labró las esfinges de la región levantina aunque ya decaído y rutinario y se equiparan en tiempo y destino a las estelas de guerreros lusitanos antes mencionadas. Pero no se ve inconveniente a que muchas de ellas hayan servido de mojones o señales indicadoras de las vías de entonces ni en que todas puedan envolver alguna idea mitológica según era estilo común en aquellos tiempos.⁹³

⁹² LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989. p.49.

⁹³ Wikipedia. *Escultura ibérica. Centro de la Península*. [en línea] <http://es.wikipedia.org/wiki/Escultura_ib%C3%A9rica>[consulta: 23 febrero 2008]

Capítulo I.

Son muy abundantes las publicaciones de internet donde se considera de manera despectiva la práctica escultórica vetona. Citamos un ejemplo más, que consideramos totalmente equivocado.

De todos modos es indudable que aunque haya que rastrear su origen formal en la plástica ibérica estamos ante una interpretación artística de una calidad inferior, donde el naturalismo queda en muy segundo plano para evidenciar un gusto estético cargado de matices, tan peculiar en estos pueblos de la Meseta.⁹⁴

La escultura ibérica se nos presenta como caso opuesto a la escultura vetona, la indiferencia justificada por la “tosquedad” de los verracos en contraposición a la sobrevaloración de las damas ibéricas, abundantes en detalles, exactas en copiar y mostrar la realidad, nos ofrecen una belleza evidente, sencilla y fácil de comprender, a priori, pero sin necesidad de ningún esfuerzo para comprender una cultura diferente. Esta belleza hace pasar desapercibido el verdadero valor de la genuina expresión y singularidad de un pueblo.

La dama de Elche, sí se puede entender como escultura modelo o escultura canon de belleza, si no lo fue en el pasado, al menos es lo que se puede advertir en el reciente estudio de la Universidad Autónoma de Madrid “*La dama sentada. Una propuesta virtual de la Dama de Elche.*” realizado por Juan Blánquez Pérez y Carlos ComasMata⁹⁵. En este trabajo, la

⁹⁴ ArteHistoria. Junta de Castilla y León. Arte español. Textos. Arte celtibérico. La escultura. [en línea.]
<<http://artehistoria.jcyl.es/artesp/contextos/6406.htm>> [consulta: 29 febrero 2008]

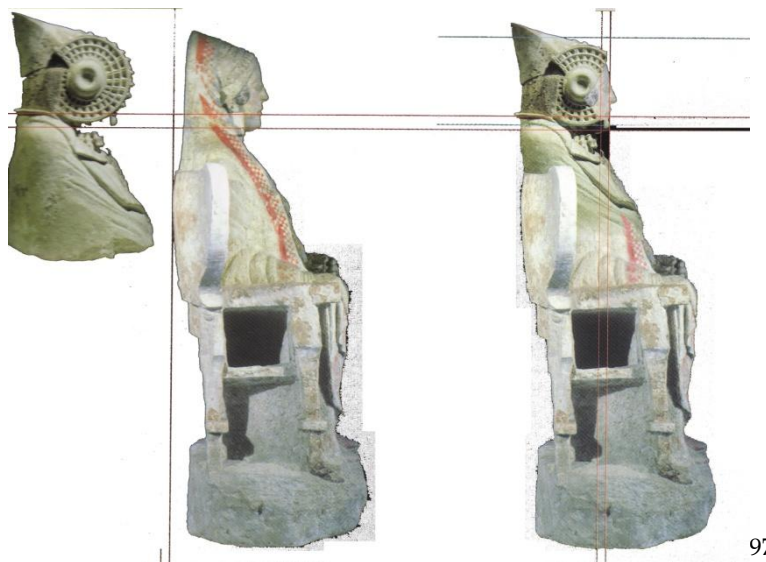
⁹⁵ BLANQUEZ,J; ROLDAN,L. *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*. Asistencia Técnica de Patrimonio. Madrid 1999. p.233.

Capítulo I.

Dama de Elche es forzada a ocupar el lugar de la Dama Oferente del Cerro de los Santos, de la Dama de Baza y de la Dama de L'Alcudia de Elche. Es un intento virtual de imponer un canon de belleza de una escultura a otras.



96



97

⁹⁶ Fotografías del trabajo de Juan Blánquez Pérez y Carlos Comas-Mata, en las que se ha sustituido el fondo negro blanco que mostraban en la publicación, por uno blanco, figura la dama de Elche sobre la Dama de L'Alcudia de Elche.

⁹⁷ Montaje fotográfico digital, de la Dama de Elche sobre la dama De Baza, del mismo estudio.

Capítulo I.

Esta escultura modelo ha estado en el museo del Louvre, en el museo del Prado y el museo Arqueológico Nacional. Siempre ha estado bajo estrictas medidas de seguridad.

La dama de Elche en el año 2006 permaneció durante seis meses en la ciudad donde fue hallada y fue visitada por más de 370.000 personas.



98



99

⁹⁸ Operarios introduciendo la escultura en una caja especial, imagen distribuida por el Ministerio de Cultura, año 2006.

⁹⁹ Traslado de la Dama de Elche en 1965, con motivo del V Centenario del Misterio de Elche.

CAPITULO I

2 Aspectos de identidad, volumen y masa.

2.1 Verraco o avileña-negra ibérica.

2.2 Localización.

2.3 Los vetones.

2. Aspectos de identidad, volumen y masa.

Los verracos son el testimonio escultórico más representativo del pueblo vetón. Por el número tan abundante de estas esculturas, por su extensión territorial y por su idiosincrasia, se ha llegado a generalizar el uso del término Cultura de los verracos, más científicamente conocida como Cogotas II.

Los verracos son esculturas claramente zoomorfas, representan cuadrúpedos; a lo largo de la historia han sido interpretados de muchas maneras, normalmente como toros, cerdos o jabalíes, osos, cabras y hasta elefantes; a este tipo de esculturas se las denomina en su conjunto como verracos, bichas o toricos; la palabra verraco viene del latín verres que significa cerdo padre, se usa normalmente por los veterinarios, significando cerdo reproductor. En nuestro estudio la palabra verraco la usaremos para definir las esculturas que representan toros o cerdos y que además están vinculadas al territorio geográfico que habitaron los vetones. Estos verracos, suelen estar tan desgastados o tan mal conservados, que en muchas ocasiones es imposible identificar el animal que representan, siendo ocasional tema de discusión en los pueblos donde se encuentra alguno.

Lo habitual es reconocer en estas tallas la figura de un toro o de un cerdo, en el territorio vetón descartamos la idea de la representación de otros animales que no sean toros o cerdos. Un caso de oso serían los de Sleza, en Polonia, uno se diferencia fácilmente por mostrar unas extremidades palmípedas, ver Ilustración 2, propias de los osos, las pezuñas de los toros y cerdos son muy características, en comparación con las garras de un oso. El otro oso que mostramos presenta unas líneas redondeadas, como de pelaje abultado y grasa, ver Ilustración 3; Doña Guadalupe López Monteagudo admite

Capítulo I.

paralelos de estas figuras en la región polaca del Oder¹⁰⁰. Otro oso sería el llamado oso de Pontedeume en A Coruña, también de líneas redondeadas, pero de dudoso origen, más medieval que prerromano, ver Ilustración 4.

Los verracos son esculturas de muy diversos tamaños, interesándonos en particular las de gran tamaño o formato casi natural; una particularidad de estos verracos es que casi todos están tallados en granito, entendemos que la piedra de granito es asimilada como elemento cultural fundamental y diferenciador; vemos la roca de granito como elemento necesario para que una escultura sea un verraco.

Existen pocas excepciones, una de ellas el verraco de Lara de los Infantes, ver Ilustración 5, labrado en piedra caliza, que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos, tallado en la misma piedra caliza que se encuentra en las murallas del castro de Lara de los Infantes. La provincia de Burgos cae fuera del territorio vetón, los verracos más cercanos a este de Lara de los Infantes son el de Tardajos y el de Sepúlveda, ambos en paradero desconocido. La noticia que existe del verraco de Tardajos es que apareció junto a otra escultura de caballo¹⁰¹, lo que nos hace pensar en una cultura totalmente diferente. En este verraco de Lara de los Infantes se vislumbra entre las patas una especie de disco, similar al disco que presenta el llamado ídolo de Mikeldi, ver Ilustración 6, que por su ubicación en Durango, la actual Bizkaia, es lógico que esté realizado en piedra arenisca.

¹⁰⁰ LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989. p.151.

¹⁰¹ LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989. p.82. Doña Guadalupe nos ofrece la siguiente cita GONZALEZ SALAS, 1952, 218. "abunda la cerámica celta, ibérica y romana; se han recogido en su suelo abundante numario ibérico y romano, hebillas de cinturón en bronce y dos esculturas de caballo y de cerdo en piedra, de tamaño natural, que han desaparecido."

Capítulo I.

Otra excepción de talla en piedra diferente al granito es el pequeño cerdo de Açoreira, que se conserva en el Museo Etnológico de Belém, provincia Tras os Montes; es de pequeñas dimensiones y está realizado en selenita, la base es anormalmente grande si la comparamos con las presentes en las obras de granito.

Encontramos más esculturas de verracos de arenisca en la provincia de Zamora, como los de Almaraz de Duero y Madridanos ambos en paradero desconocido, o el toro de Muelas del Pan, en el depósito municipal; o el cerdo de Villalazán en el Museo Provincial de Zamora. López Monteagudo lo cataloga como de granito.

El tamaño de los verracos oscila entre el tamaño de un exvoto¹⁰² de unos doce centímetros en cruz¹⁰³ como el procedente del Cerro de los Santos de Albacete, hasta los más de dos metros en cruz del verraco de Villanueva del Campillo en Ávila. El término medio es de un metro y medio de longitud por noventa centímetros de altura.

¹⁰² Un exvoto es una ofrenda que se hace a los dioses; normalmente una figurilla pequeña, en nuestro caso con forma de verraco, que se llevaba al santuario o lugar de culto para ofrecérsela a los dioses.

¹⁰³ La cruz de un animal es la parte más alta del lomo, donde se cruzan los huesos de las extremidades anteriores con el espinazo.

Capítulo I.



104



105

Incluimos como verraco este pequeño exvoto ibérico de piedra caliza, por considerar que la estructura escultórica de esta pieza obedece a la idea de verraco, aunque su entorno cultural es totalmente diferente; “en este ambiente ibérico el empleo de toros como animal funerario no se da con tanto

¹⁰⁴ Verraco recientemente restaurado y colocado en la plaza de Villanueva del Campillo, los cuartos traseros están restaurados en bronce. Fotografía: <http://www.panoramio.com/photo/6695345> [consulta: 23 octubre 2008]

¹⁰⁵ Curioso verraco procedente del Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo, Albacete, se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional; sorprende por su tamaño y por el material de piedra caliza tan propios de lo ibérico. Al decir ibérico nos referimos a mundo ibérico del levante, sureste y Andalucía. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo I.

exclusivismo como en el círculo de los verracos, sean toros o cerdos.”¹⁰⁶

En este punto mencionamos la noticia del hallazgo de un singular verraco tallado directamente en la roca madre, según una intervención en mayo del 1999 del Ministerio de Cultura en la torre norte de la puerta de San Vicente de la muralla de Ávila, del cual no disponemos más datos.

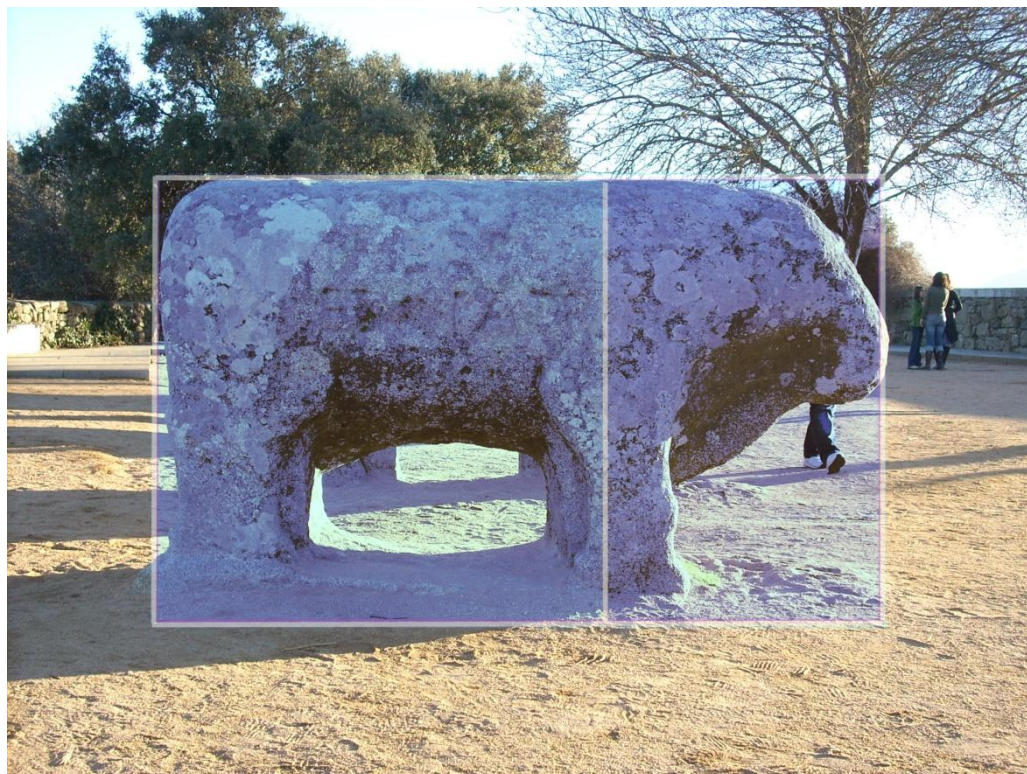
Cuando hablamos de un verraco, no es acertado hablar de la existencia de un canon de proporciones, que rija la creación de estas esculturas, mediante el cual podamos reconstruirlas en su totalidad a partir de una fracción o elemento. Álvarez-Sanchís refiriéndose a los artesanos vetones dice: “...los artesanos gustaron de un esquematismo menos habitual en el ámbito ibérico, pues no plantea problemas teóricos o cánones, sino simplemente la claridad y accesibilidad.”¹⁰⁷

Paradójicamente todas las esculturas de verracos se rigen por unas pautas que los hacen fácilmente reconocibles como tales, y a su vez todos son diferentes, individualizados.

Tampoco encontramos ninguna escultura que haya servido de modelo para fijar los principios de las posteriores. Es un hecho que un verraco tiene unos rasgos tan característicos, que cuando se contempla uno, no cabe duda de su origen, estos rasgos son tan difusos y variables como lo es el pueblo vetón.

¹⁰⁶ BLAZQUEZ, J. GARCÍA-GELABERT, M. *Simbolismos funerarios, toros y retratos en la Hispania antigua*. Versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. p.1.

¹⁰⁷ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999. p.264.



108

Al examinar los diferentes estudios sobre los verracos, encontramos diferentes clasificaciones o tipologías; el conjunto de esculturas es tan abundante como variado, por lo que es extremadamente complejo establecer unas tipologías. Las existentes no difieren mucho unas de otras, y más que en valoraciones de tipo estético, se basan sobre todo en criterios cuantificables o matemáticos, como el tamaño, si tienen peana, si presentan columna en el vientre, si las patas son exentas. Jesús R.Álvarez-Sanchís hace un análisis multivariable compuesto de veinte variables para la tipología de toros y de dieciocho variables para la tipología de cerdos¹⁰⁹. Esta manera de diferenciar los verracos según su

¹⁰⁸ Rectángulo áureo superpuesto sobre un toro de Guisando. La base de estos toros está semienterrada en el suelo. Fotografía del doctorando. 2008.

¹⁰⁹La tipología propuesta por Álvarez-Sanchís diferencia entre cinco tipos de toros y cuatro tipos de cerdos. ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999. p.225.

Capítulo I.

forma animal de toro o de cerdo, es bastante común en casi todos los autores de una tipología.

Una idea que parece ser común en todas las clasificaciones, es el admitir que están talladas en bloques de granito únicos o monolíticos. La idea de un único bloque de piedra por animal representado, es una característica de casi todos los verracos, tiene su excepción en el toro de la finca El Bercial en la provincia de Toledo, en la que se representan dos cerdos unidos por el costado y están labrados en un mismo bloque. Lo más parecido a estos verracos de Toledo lo encontramos en unos pequeños exvotos ibéricos en piedra caliza, que representan parejas de caballos, si bien en algunas de ellas uno es más pequeño que el compañero, lo que parece indicar que se trata de madre y cría.



110

¹¹⁰ Exvotos del santuario ibérico del Cigarralejo en Mula, Murcia, donde aparecieron 36 piezas de caballos enjaezados.



111

Otra idea que nos indica que nos encontramos ante un verraco es la idea de que se ha de representar al animal de cuerpo entero. Esta totalidad corpórea, no admite excepciones, por lo que las cabezas exentas que encontramos en abundancia en el Noroeste peninsular no entrarían dentro de la idea de verraco. Por lo general las esculturas que no presentan peana incorporada suelen tener rotas las extremidades.

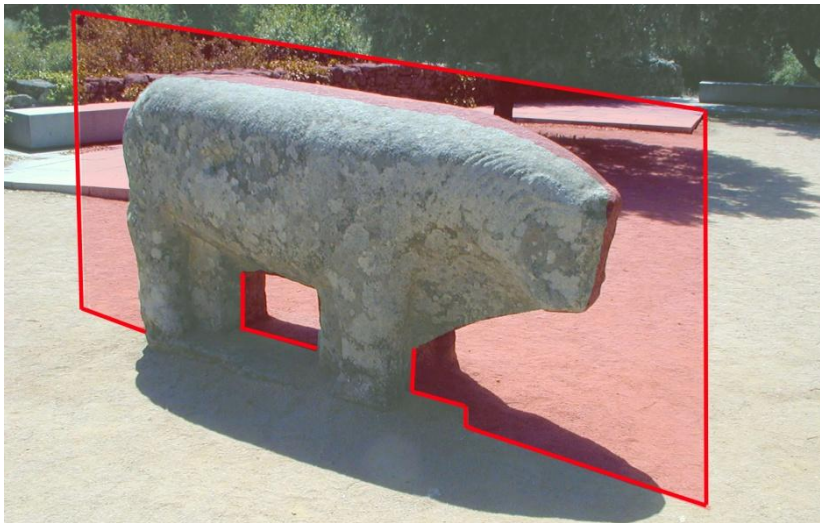
Otro punto en común es que el animal se representa de pie, con independencia de la actitud que represente. La estructura del bloque de piedra es un ortoedro y es la que rige la estructura de la talla. El ortoedro nace de la naturaleza misma del granito, de la forma peculiar de fracturar que tiene cuando se trabaja manualmente y con cuñas. Por este motivo resulta más fácil imaginar la talla de un verraco a partir de un bloque prismático de roca extraído de una cantera, más que de una roca amorfa seleccionada por los campos.

Los verracos son unas esculturas de bulto, siendo los flancos laterales los principales puntos de vista, por ser los más

¹¹¹ Fotografía nº 194 del catálogo de doña Guadalupe López Monteagudo. LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989. lámina 67

Capítulo I.

extensos. Son las caras del ortoedro de granito las que definen el tamaño del verraco. Hay que destacar la simetría que presentan en el plano sagital, que es el plano que correspondería a la cuerda y al arco en la imagen del centauro. Este plano sagital divide la escultura en dos partes simétricas, podemos ver que una parte es la imagen especular de la otra.



112

Si recordamos las imágenes que nos muestran las estelas anteriormente citadas, los guerreros representados, aparte de llevar cuernos, usaban espejos, como se puede apreciar en la citada estela de Fuente de Cantos, que junto con otros objetos figura un espejo redondo con mango.

La simetría en el plano sagital, parece ser una característica peculiar de los verracos. Esta simetría se da sobre todo en la estructura, pues la forma de los detalles escultóricos varía bastante de un lado a otro. Es algo parecido a lo que ocurre con los ojos dentro de la estructura de un rostro, que son simétricos respecto al eje sagital, pero son diferentes en tamaño y posición, lo cual hace más expresivo el rostro que si

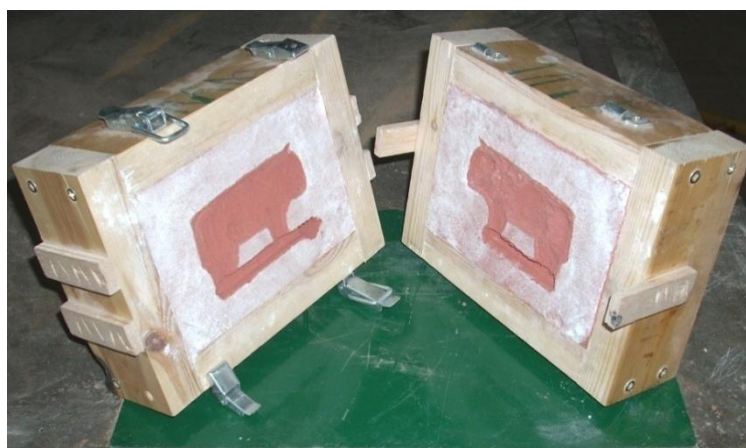
¹¹² Plano sagital dibujado sobre un toro de Guisando, este plano, en los programas de diseño asistido por ordenador es lo que comúnmente se llama imagen especular. Fotografía del doctorando.

Capítulo I.

los ojos fueran exactamente iguales. Por lo que entendemos que la rigidez de esta simetría no resta expresividad al conjunto.

Esta característica de la simetría, nos muestra una mentalidad estricta, en la que la expresividad está por debajo de unas reglas. Por algún motivo un verraco debía de tener la cabeza justo en la mitad del plano sagital que divide al animal en dos.

Esta división del animal en dos partes simétricas es muy cómoda si quisiéramos hacer la figura en metal fundido; tendríamos que fabricar un molde bastante sencillo, de dos piezas, como los realizados en piedra que se usaban para las fornituras y joyas de bronce de factura simétrica. Un verraco de dimensiones pequeñas se nos presenta como un elemento evidente para ser fundido en un molde de dos piezas, debido a su estructura simétrica.



113



114

¹¹³ Caja de madera de dos piezas, para arena de fundición, con la forma del verraco rebajado en la arena. Fotografías del doctorando. 2008.

Capítulo I.

Nos preguntamos por qué no se hicieron verracos pequeños en hierro o en bronce, y sí se hicieron de motivos como el caballo, con estilo más europeo.

Al trabajar con mayor atención los dos planos laterales, es posible que la escultura pueda quedar estrecha o aplanada si la miramos desde el plano frontal o trasero, como parece que le ocurre a la llamada mula de Villardiegua de de la Ribera ver Ilustración 22.

Esta manera de trabajar la escultura a partir de dos planos, puede ocasionar que existan divergencias en la unión de las dos partes, como se puede apreciar en la siguiente escultura, se trata de una imitación muy semejante a los toros de guisando, aunque un poco más pequeñas, están realizados en hormigón con moldes de dos piezas, en la primera fotografía se puede apreciar como la línea de la junta ocasionada por el molde recorre por la mitad de la cara y la espina dorsal.



115.

¹¹⁴ Figurilla de toro en bronce fundido en molde de dos partes. Obra del doctorando 2008. Fotografía del doctorando. 2008.

¹¹⁵ Toros de hormigón situados en la mitad del lindero norte de la parcela 57 del polígono 224 de A Fosagrarda, Lugo. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo I.

Siguiendo los esquemas que conforman un verraco, nos encontramos la escultura procedente de Toya en Jaén, de la colección de Tomás Román Pulido, un toro realizado en piedra caliza, y de pequeño tamaño. En la piedra caliza, cuando no se suaviza la superficie con abrasivos y lijas, es fácil apreciar la huella de la herramienta utilizada. Las esculturas labradas en piedra caliza son más profusas al detalle, que las realizadas en granito.



116

Consideramos el uso del granito como otra característica que diferenciaría a los toros ibéricos de los toros vetones.

No obstante, no debe parecernos extraño el pensar en la posible realización de verracos en madera; en los tiempos en que el bronce y las hachas de bronce abundaban, y las herramientas de hierro no existían o eran algo exótico, lo lógico sería hacer las esculturas en madera. Es posible que el origen del estereotipo de verraco naciera bajo las formas de unas indecisas figuras de toros de madera. El hecho de que no se haya encontrado ninguna evidencia de una talla en madera

¹¹⁶ Toro de caliza de la necrópolis de Toya, en la provincia de Jaén, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. Tiene una cabeza de grandes proporciones, y las extremidades con una sección estrecha que debilitan su estructura y hacen que se rompan fácilmente, como se ve en la fotografía. Fotografía: <http://www.ffil.uam.es/catalogo/madrid/susa.htm> [consulta 23 octubre 2008]

Capítulo I.

de verraco nos confirma en la idea del uso del granito como un material sacralizado, un material divino, reservado para los verracos por compartir la idea de eternidad.

Los toros tallados en piedras calizas o areniscas presentan en la mayoría de las ocasiones los rastros de las herramientas que los tallaron. En las piedras ibéricas es fácil encontrar marcas de cinceles de diferentes tamaños y otros utensilios, este hecho hace que sea posible un estudio como el realizado por Iván Negueruela (1990-91) titulado “aspectos de la técnica escultórica Ibérica en el siglo V a.C.” en el que analiza 1486 fragmentos de trabajos en piedra. En la piedra de granito de los verracos, las marcas dejadas por la herramienta no son tan claras o evidentes como en la piedra caliza, mármol o areniscas. En el granito lo más diferenciable son las profundas marcas que deja el pico que a su vez son muy parecidas a las que deja el puntero.

La superficie de granito expuesta a la intemperie se altera fácilmente con el tiempo. Las marcas dejadas por las herramientas desaparecen en unos años, si el verraco no está lo suficientemente protegido, los cambios de factores ambientales como humedad y temperatura unidos a factores biológicos, van alterando la piedra hasta hacer que no sea posible apreciar la huella de la herramienta que lo creó.

El granito es factible de ser pulimentado, se puede pensar, por qué no, que los verracos quizá estuvieron lisos y brillantes en su día. No creemos que esto fuera así, si los verracos o algunos de ellos hubieran estado pulidos, se debería de haber conservado algún rastro de ese pulido, en alguna parte protegida de algún verraco, pero este caso no parece darse. Todos tienen un acabado áspero y rugoso.

Capítulo I.

Siguiendo en la idea del plano sagital, tampoco se entiende que la cabeza de un verraco pueda estar ladeada, de la forma en que se presentan otras figuras de la época como el toro de bronce del Museo Arqueológico Nacional, o la llamada bicha de Balazote.

Sin entrar en la diferenciación e influencias entre la escultura del litoral mediterráneo y la escultura del interior o meseteña; nos fijamos en la bicha de Balazote, que aparte de estar mirando hacia un lado presenta otras diferencias con un verraco; no está tallada en granito; está solamente labrada por una cara a pesar de aparentar ser una escultura de bulto redondo; tiene una pose sedente arrodillada, mostrando las plantas de las pezuñas delanteras hacia arriba; está construida mediante dos bloques de piedra encajados, el más pequeño de los dos representa una cabeza de rasgos humanos con barba, largos bigotes y unos pequeños cuernos; el único rasgo que parecen tener en común es el rabo enroscado sobre la grupa, que en muchos verracos está erosionado por el paso del tiempo.

Pero sobre todo, se diferencian en el grado de abstracción, de la realidad en la representación.

Capítulo I.



En el Museo Arqueológico Nacional y situado en la misma sala que la bicha de Balazote, enfrente de ella, encontramos al toro de Osuna, que presenta el mismo grado de abstracción que la escultura de Balazote, siendo ya una figura de toro; esta talla, además del grado de abstracción presenta otras cualidades similares, como tener la cabeza ligeramente ladeada, estar tallada en piedra caliza sólo por una de las caras, tiene pose arrodillada con las pezuñas enfrentadas por las plantas, y la cola enrollada en la grupa.



¹¹⁷ Bicha de Balazote, procedente de la provincia de Albacete. Detalle de la parte trasera de esta escultura ibérica, fechada en el siglo VI a.d.C. Se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional. Fotografía del doctorando. 2008.

¹¹⁸ Toro procedente de Osuna, Sevilla, se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional, es de estilo ibérico. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo I.

Esa misma pose la podemos encontrar en una figurilla de bronce, en el mismo museo, en la sala anterior, está datada entre los siglos VII-VI a.C. tiene la boca abierta y unos cuernos que acaparan la expresividad de la figura. Esta figura está cerca de ser un verraco por su grado de abstracción, pero son necesarios algunos cambios.



119

En el mismo museo podemos ver la figura de un pequeño exvoto, el cual representa un toro que ya está erguido, cuadrado sobre las cuatro patas, además las dos patas delanteras y las dos traseras, se han juntado tanto que casi son una, la cabeza deja de estar ladeada y se presenta casi como un ariete junto con el tronco. El grado de abstracción es ya plenamente vetón, pero para que la escultura sea un verraco, es necesario que tenga una peana, un plinto concebido como parte de la estructura que presenta la escultura.

¹¹⁹ Toro de Bronce siglos VII-VI a. C. del Museo Arqueológico Nacional. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo I.



120



121

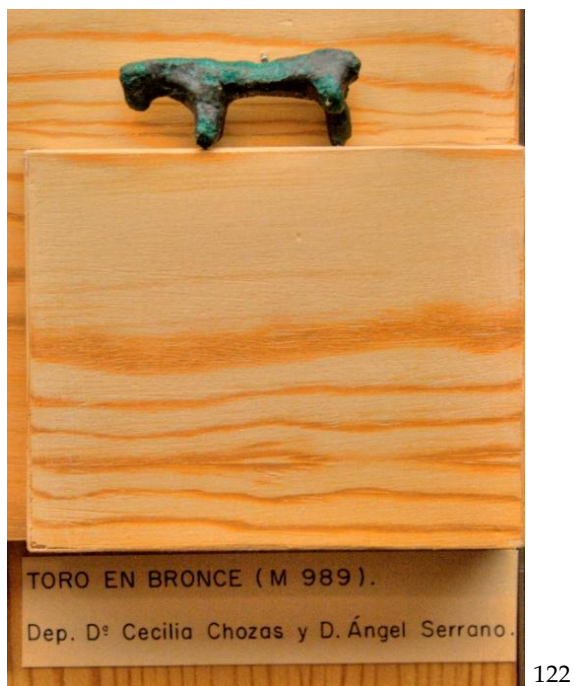
Esta estructura no está pensada como espacio portante para mostrar la obra, al modo en que se conciben las actuales peanas para mostrar las obras de arte. Tampoco es un lugar para los textos o inscripciones, más propio del proceder romano; alrededor de un diez por ciento de los verracos presenta grabadas inscripciones sobre sus costados, normalmente latinas, en la mayoría de los casos casi ilegibles.

Lo que diferencia a este pequeño exvoto de bronce de un verraco es el material, el bronce no necesita bases ni plintos de apoyo entre las patas como refuerzo de su estructura. Los vetones a pesar de dominar la técnica de fundición en bronce, preferían el granito para realizar estas esculturas de tamaño más grande. Realizar esculturas de bronce de un tamaño grande como el de un verraco requiere un dominio de las técnicas de fundición muy considerable.

¹²⁰ Toro. Exvoto de bronce. Siglo IV – I a. C. del Museo Arqueológico Nacional. España. Fotografía del doctorando. 2008.

¹²¹ Verraco en la plaza mayor de Segura de Toro, Cáceres; mide 220 cm de longitud, 124 cm de altura y 73 cm de anchura. Fotografía: <http://www.manenriano.com/images/VERRACO%20SEGURA%20DE%20TORO.jpg> [consulta: 23 octubre 2008] se ha quitado el fondo de la fotografía.

Capítulo I.



Además de los rasgos estéticos tan particulares que muestran los verracos, lo que define a estas esculturas es su intencionalidad, seguido del material, el granito, más natural, cercano y asequible que los metales; y en tercer lugar el tamaño.

Del material, el granito, dedicamos un capítulo por considerarlo de vital importancia; por otro lado, al hablar de volumen, estamos hablando de tamaño y de masa.

Es el volumen, la masa cárnica del toro representado, los que en unión a su compacta cornamenta, incitan a temor y admiración en aquel que los contempla.

Como ya vimos el ciervo presenta una cornamenta más grande que el toro, pero a diferencia de este su masa corporal es más pequeña, es la masa corpórea del toro la que le transfiere la fuerza a los cuernos.

¹²² Pequeña figurita de toro en bronce, muy similar a los verracos. Museo de Ávila, sala V. Edad Antigua. Fotografía del doctorando. 2009.

Capítulo I.

El volumen y la masa son el medio coloquial de la escultura, su campo de experimentación; el volumen siempre en relación con el medio circundante, que en el caso de nuestro estudio consideramos que es la naturaleza; este volumen que a priori podríamos considerar como básico o primitivo, lo encontramos en la obra titulada Stone-Time-Man, del artista alemán Nils-Udo nacido en Lauf el año 1937. Podemos establecer un paralelismo entre el volumen de obra mostrada y el volumen experimentado en los verracos. Este volumen, no es un volumen artificial, nace de la observación de la misma naturaleza, de una naturaleza en comunión con el pueblo vetón.



123

¹²³ Obra del escultor alemán Nils-Udo, titulada: Stone-Time-Man, 2000. 6,4 x 3,2 x 3,1 m. Bad-Berleburg, Alemania. El artista escogió los troncos de abeto, después de que una tormenta los abatiera. Fotografía: Markus Schweiss http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Rothaargebirge_Skulptur01.jpg [consulta: 13 marzo 2008]

2.1. Verraco o avileña-negra ibérica.

Podemos considerar la actual denominación de raza Avileña-Negra Ibérica, como el animal sucesor de los primitivos toros que habitaron los terrenos vetones. La raza Avileña-Negra ibérica la consideramos como autóctona, esto es, que la encontramos en el mismo lugar donde se ha originado.

Esta raza se da mayoritariamente en la provincia de Ávila coincidiendo con la zona geográfica de mayor concentración de esculturas de toros en granito, si atendemos al número de ejemplares.



124

El peso medio de esta raza, para un ejemplar adulto es de, 500-600 kilogramos para las hembras y de 800-1000 kilogramos para los machos. A pesar de su masa, y del

¹²⁴ Ejemplar macho de la raza Avileña-Negra Ibérica, en el recinto de una feria de ganado. Aprobada la raza Avileña-negra ibérica por Real Decreto 420/1987, de 20 de febrero (Boletín Oficial del Estado de 30 de marzo.), sobre selección y reproducción de ganado bovino de razas puras. Fotografía. <

http://www.razaavilena.com/detalle.php?id_contenido=230&id_menu=61 > [consulta: 24 marzo 2008]

Capítulo I.

aparente aplomo o verticalidad, el animal tiene una marcha ligera y suelta.

Ya hemos hablado del Uro en capítulos anteriores, aquí consideramos que la corpulencia que presenta la raza Avileña-Negra Ibérica, es clara herencia del Uro, ya que un terreno granítico y montañoso como lo es el territorio vetón, tiende a reducir el tamaño de la especie, de la misma manera que ocurre con la domesticación, cosa que no parece haber afectado mucho a la raza Avileña-Negra Ibérica, la cual presenta rasgos característicos del Uro, uno ellos su corpulencia. Otro detalle sobre los toros es que al igual que los verracos casi todos ellos tienen una fisonomía distinta, como se ve en las imágenes de verracos mostradas en este trabajo y en las siguientes fotografías de toros, de raza avileña-negra ibérica:



Capítulo I.



125

De las diferentes figuras, formas, volúmenes y masas que presenta un toro cabe admitir una lógica diferenciación en las representaciones de los mismos, pero una talla de un verraco es un hecho cultural; un verraco podrá variar en su porte y complexión, pero la esencia de los verracos la define la cultura que los crea, la cual se mantuvo lo suficientemente homogénea para dar lugar a la creación de un corpus único de esculturas.

La combinación entre, la serenidad de la masa en reposo, la agilidad en los movimientos y la robustez de la cornamenta, hacen del toro un animal misterioso, al que hay que tener respeto.

El caballo tiene el mismo volumen o incluso mayor masa corporal que un toro, pero le falta la bravura que le dan las astas; el caballo es un animal con un significado muy diferente, más cercano al útil de guerra, como la espada.

¹²⁵ Seis ejemplares de la raza Avileña-Negra Ibérica, donde se aprecia la variedad fisionómica dentro de la raza; paralelamente los verracos son casi todos diferentes unos de otros. Fotografías retocadas por el doctorando.
< http://www.razaavilena.com/detalle.php?id_contenido=230&id_menu=61
> [consulta: 24 marzo 2008]

2.2. Localización.

La presencia visual de la figura del toro de piedra sobre el terreno y los pastos, activa el paisaje, al servir como medida de referencia. La silueta del verraco sobre las lomas, alerta al extranjero de la capacidad de los hombres que las fabricaron.

Normalmente se ha considerado que una orografía compleja divide la zona del interior peninsular en dos. Pero más que dividir, esta orografía es la que vertebra el territorio donde encontramos las esculturas objeto de nuestro estudio, y más concretamente como veremos en el siguiente apartado, es el macizo Hespérico el principal causante de la idiosincrasia del pueblo vetón.

Este interior peninsular tiene un clima con unas temperaturas algo más severas que las zonas litorales.

2.2.1. El macizo Hespérico.

El macizo hespérico es una cordillera o sucesión de montañas que ocupa la mitad occidental de la península, el núcleo de esta cordillera o su zona central es la que nos interesa, la principal característica de esta zona es la abundancia de roca de granito y rocas plutónicas.

El paisaje montañoso de rocas de granito es un elemento hosco, poco generoso, áspero y árido, de tierras arenosas ligeramente ácidas. Los inviernos al abrigo de estas montañas de granito son excesivamente largos y duros. Se puede decir que es un paisaje que marca la existencia de sus habitantes.

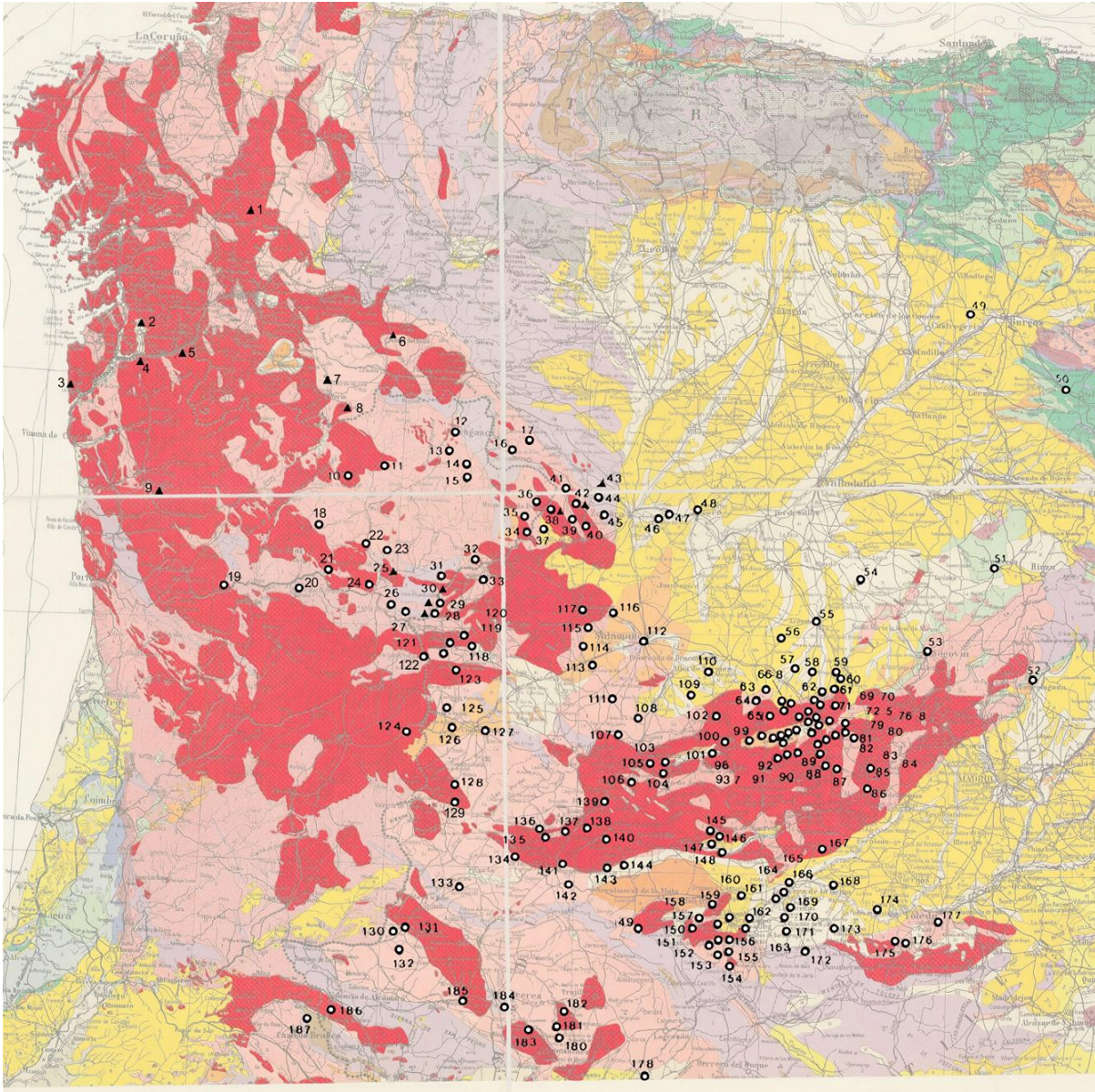


126

Hemos elaborado un mapa con la ubicación de los verracos sobre el macizo hespérico; en cuanto a las esculturas consideradas, hemos de decir que por las nuevas apariciones y descubrimientos, el número de verracos está en constante aumento y suponemos un buen número de ellos aún por descubrir.

¹²⁶ Paisaje granítico del Macizo Hespérico, en la provincia de Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Capítulo I.



127

Las esculturas de verracos están claramente asociadas a la zona Centroibérica del macizo Hespérico, como se aprecia en el mapa propuesto, en este mapa las unidades graníticas están resaltadas en rojo, y los puntos negros numerados corresponden a los verracos, la numeración es la propuesta

¹²⁷ Mapa de situación de 187 verracos y cabezas exentas, catalogados por Álvarez-Sanchís, superpuestos sobre mapa geológico de la zona Centroibérica del Macizo Hespérico, del Instituto Geológico y Minero de España, año 1952, los macizos graníticos figuran en color rojo. ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 2003. p.345 Composición fotográfica del Doctorando 2008.

por Álvarez-Sanchís. Se puede observar que la situación de los verracos siempre es cercana a los afloramientos granitoides. Este hecho es más evidente si comparamos este mapa de situación de verracos con el mapa de ubicación de los asentamientos vetones, mostrado más adelante, en ese otro mapa de asentamientos se aprecia que los asentamientos están asociados de alguna manera a las unidades graníticas, pero en algunos de ellos, prevalece la necesidad de estar junto al cauce de los ríos. El poeta Homero nos dejó cuenta del respeto que los coetáneos griegos le tenía a los ríos: *No os salvará ni siquiera el río de hermosa corriente y argénteos remolinos, a quien desde antiguo sacrificáis muchos toros y en cuyos vórtices echáis vivos los solípedos caballos.*¹²⁸

2.2.2. Pueblos vecinos.

En el mapa de los verracos, es evidente que en las zonas del macizo Hespérico pertenecientes a Portugal y Galicia, es escasa la presencia de verracos, sobre todo destaca la ausencia en la zona gallega. En la antigüedad los pueblos lusitanos y los galaicos, eran los que ejercían su dominio y derecho sobre esas tierras.

La cultura galaica es más profusa en la producción de tallas de formas antropomorfas, bien en relieve o bien en formas de bulto, de este grupo galaico de esculturas y por su afinidad con las cabezas exentas de verracos, destacamos las esculturas de cabezas antropomorfas exentas. Si bien el número de estas cabezas es bastante reducido, es parecido al número de cabezas exentas de verracos. De la catalogación de cabezas exentas de verracos realizada por Álvarez-Sanchís, obtenemos

¹²⁸ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.390. La Ilíada. Rapsodia XXI.129.

Capítulo I.

un número de veinte cabezas, tres de ellas en paradero desconocido y destruida la de Florderrey Vello, y dos de ellas que sólo conservan el hocico, lo que nos da una cifra de catorce cabezas exentas de verracos. De la catalogación de cabezas celtas gallegas realizada por Alfredo González-Rubial¹²⁹, obtenemos el número de dieciséis cabezas de rasgos antropomorfos. Un rasgo en común que comparten algunas de estas cabezas, es el estar talladas con el fin de ir empotradas en un muro de tal manera que la cabeza sobresale del paramento. Resaltamos esta misma práctica constructiva tanto para las cabezas de verracos, ver Ilustración 10, como para las cabezas antropomorfas, ver Ilustración 11 y Ilustración 12.

En territorio vetón no se da esta práctica escultórica de cabezas antropomorfas, la excepción son las cabezas de Candelario, ver Ilustración 13, si bien estas cabezas parecen ser más bien parte de herramientas como pesos o martillos a juzgar por la ranura que recorre todo el perímetro. En la talla de esta cabeza se puede observar unos adornos u oquedades encima de los ojos, que bien podrían haber sido usados para sujetar unos cuernos, son parecidos a los que presenta uno de los toros de Botija, en Cáceres, ver Ilustración 14, y catalogado por Álvarez-Sanchís como escultura atípica¹³⁰.

Tampoco sería extraño que estas cabezas de granito se utilizaran como armas, si consideramos las siguientes palabras del poeta:

¹²⁹ GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. "Artistic Expression and Material Culture in Celtic Gallaecia". *The Celts in the Iberian Peninsula*. [en línea]. Vol.6: 113-166 (2004). [consulta: 1 marzo 2008] <
http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6_3/gonzalez_ruibal_6_3.html>. ISSN 1540-4889.

¹³⁰ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999. p.254.

Capítulo I.

Entre los arcadios aparecía en primera línea Ereutalión, varón igual a un dios, que llevaba la armadura del rey Areítoo; del divino Areítoo, a quien por sobrenombre llamaban el macero así los hombres como las mujeres de hermosa cintura, porque no peleaba con el arco y la formidable lanza, sino que rompía las falanges con la férrea maza.¹³¹

Al sur de los vetones estaban los célticos y los oretanos, por estas tierras del sur, también se extienden rocas graníticas, aunque en menor proporción si lo comparamos con las zonas del norte, los célticos al igual que lusitanos y galaicos también tenían acceso al mar. Célticos y oretanos a pesar de la existencia de granito en su territorio, prefieren tallar piedras más blandas como ya vimos del mapa de estelas del suroeste peninsular, ver Ilustración 1.

Los verracos no son exclusivamente vetones, si atendemos únicamente a la localización geográfica de las esculturas, podemos encontrar verracos al oeste, en tierras de lusitanos; al norte, en tierras de galaicos, astures y vacceos; al sur y al este en tierras de carpetanos también encontramos verracos. Lo exclusivamente vetón, lo que se nos muestra como genuinamente vetón, es la esencia de los verracos, aquello por lo que un verraco es un verraco, ese motivo que hace que una escultura en granito sea un verraco.

En cuanto a localización de verracos en territorio galaico vemos que son muy abundantes las cabezas exentas o cabezas talladas en el extremo del bloque de piedra, a modo de sillar, para ir embutidas en las paredes, como la cabeza de granito de Bembibre, ver Ilustración 10.

¹³¹ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.164. La Ilíada. Rapsodia VII, 135.

Capítulo I.

Existen unas pocas tallas de cuerpo entero, como el de Santa Marinha do Zézere, ver Ilustración 8, en la actual provincia de Douro Litoral; la porca da Vila en Bragança, ver Ilustración 9; el verraco de monterroso o los desaparecidos de Verín procedentes del Casteliño de Castrelo do Val y el de Vilardevós procedente del castro de Florderrey Vello, también desaparecido.

En territorio galaico hay abundantes esculturas zoomorfas la mayoría son fácilmente diferenciables de los verracos, aunque algunas responden a lo que debe ser un verraco, como el oso o el jabalí de Pontedeume, ver Ilustración 4, posiblemente de factura medieval. O la talla de Narahio muy deteriorada, que nos resulta muy similar en factura a los de pontedeume.

Estas esculturas de verracos existentes en territorio galaico las entendemos mejor como un estado de intercambio cultural entre galaicos y vetones, una asimilación estética superficial, sin el trasfondo presente en los verracos vetones. Esta idea es apoyada con las siguientes letras de Jesús Taboada Chivite.

Claro está que los fenómenos de interacción cultural matizan las fronteras de elementos foráneos, como tantas veces he podido observar en la comarca del Támega, influida intensamente por la llamada cultura de los verracos pero, que al fin y al cabo, no son más que someras particularidades que no afectan a la formulación característica de la civilización castreña.¹³²

Hay que decir que estas tierras de los galaicos se han caracterizado por la abundancia de esculturas zoomorfas, con preferencia por el cerdo y el jabalí, estos se diferenciar si tienen las orejas caídas. Muchas de estas esculturas zoomorfas

¹³² TABOADA, J. *Cuadernos de arte gallego 3 Escultura Celto Romana*. Ediciones cástrelos. Vigo. 1965. p.8.

Capítulo I.

han sido realizadas en tiempos más modernos, cuestión que complica todavía más la datación cronológica de los verracos, los cuales en muchas ocasiones se presentan muy deteriorados o descontextualizados.

Consideramos que el tallar un verraco en otra roca que no sea granito es una relajación cultural y desvirtúa la idea de lo que ha de ser un verraco. En territorio vetón la totalidad de los verracos están labrados en granito.

Braganza fue el centro donde se juntaron las acciones culturales de los pueblos astures y vetones.¹³³ Braganza es la actual capital de la provincia de Tras-os-montes, al noroeste de Portugal; Desde Braganza, noventa kilómetros dirección al sur, encontramos el pequeño verraco de Açoreira, un toro de 33 centímetros de longitud esculpido en selenita y señalado con el nº 26 en el mapa de verracos propuesto anteriormente. No nos resulta extraño encontrar un verraco de una piedra tan blanda en los límites entre lusitanos, astures y vetones.

En terreno vacceo, a parte de los verracos de granito, encontramos los siguientes verracos labrados en piedra arenisca, un toro en Almaraz de Duero, nº 45 en el mapa, en paradero desconocido; el toro de Madridanos, nº 46 en el mapa, también en paradero desconocido; el toro de Muelas de Pan, nº 44 en el mapa; y el cerdo de Villalazán, nº 47 en el mapa.

Entre arévacos y vacceos encontramos el toro de Lara de los Infantes, labrado en piedra caliza, nº 50 en el mapa, ver Ilustración 5. Este toro nos parece que presenta un disco entre las patas, algo parecido al disco que tiene el ídolo de Mikeldi, ver Ilustración 6.

¹³³ SALINAS, M. *La organización tribal de los Vetones*. Ediciones Universidad de Salamanca Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca. 1986. p.23.

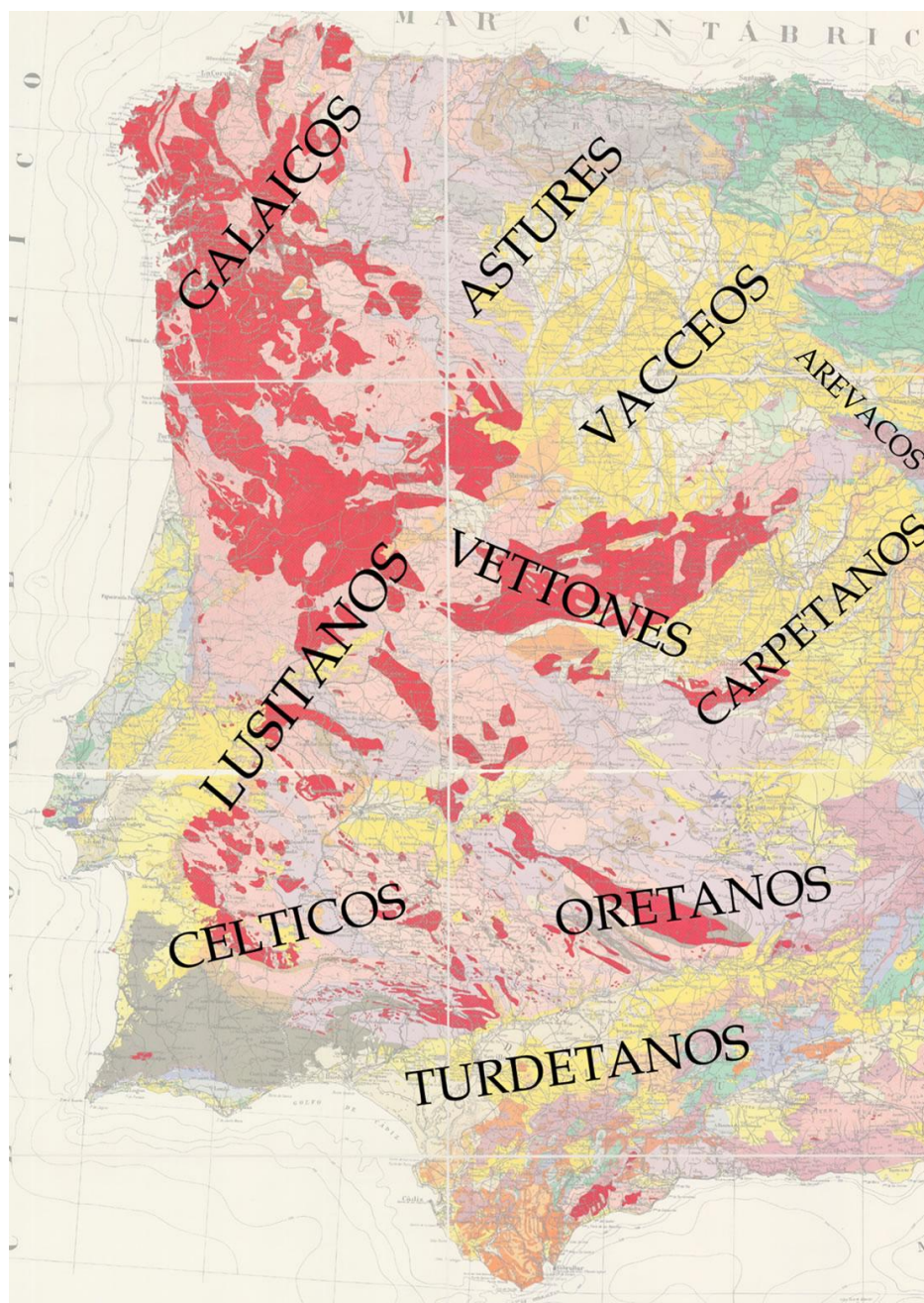
Capítulo I.

El verraco zamorano de Toro, ver Ilustración 7, es el nº 48 del mapa, es un toro de granito que presenta un rebaje en el lomo como si hubiese sido usado como soporte de un sepulcro o como banco, está bastante alejado del macizo hespérico, Don Carlos Maza Gómez, en su recorrido por Zamora nos comenta sobre el granito de este toro, que:

Examinado el granito de que está compuesto los investigadores observaron con cierta sorpresa que no procedía de la zona sur de Zamora, Sayago, donde el granito aflora a la superficie, sino de Ávila, distante más de cien kilómetros. Otros datos indican que en tierras abulenses debía haber un taller especializado en este tipo de figuras.¹³⁴

Como se observa en el siguiente mapa propuesto, en la mayor parte de los territorios ocupados por astures y vacceos, no se da la roca de granito.

¹³⁴ MAZA, C. *Zamora: Historia, Monumentos y Recorridos*. Autoediciones Lulu. España. 2007. Se puede encontrar la cita en el punto 27 el museo Provincial en la dirección web <http://www.telefonica.net/web2/thot54/zamora/27.htm> [consulta: 7 marzo 208]



135

Dentro de las esculturas que se pueden catalogar como de la misma época o período que las esculturas vetonas. Encontramos algunas que dan lugar a confusión, al tener un gran parecido con las esculturas vetonas, se puede decir que

¹³⁵ Distribución de los pueblos prerromanos de la Península Ibérica, según Almagro Gorbea /Ruiz Zapatero, 1992, sobre mapa del Instituto Geológico y Minero de España, año 1952, donde las unidades graníticas del Macizo Hespérico figuran en color rojo.

Capítulo I.

comparten algunos elementos formales, pero su contexto cultural nos resulta muy diferente, propio de otros pueblos como muestra el anteriormente citado verraco de Mikeldi, ver Ilustración 6.

De la misma manera que la cultura vetona fue posible gracias a la abundancia en su territorio a la de roca granito, tenemos la opinión de que la cultura griega fue posible gracias a la abundancia del excelente mármol existente por casi todo el territorio griego.

Al igual que el clima existente en una región configura o determina ciertos aspectos culturales, pensamos que del mismo modo, el tipo de piedra disponible en el lugar, condiciona el desarrollo cultural.

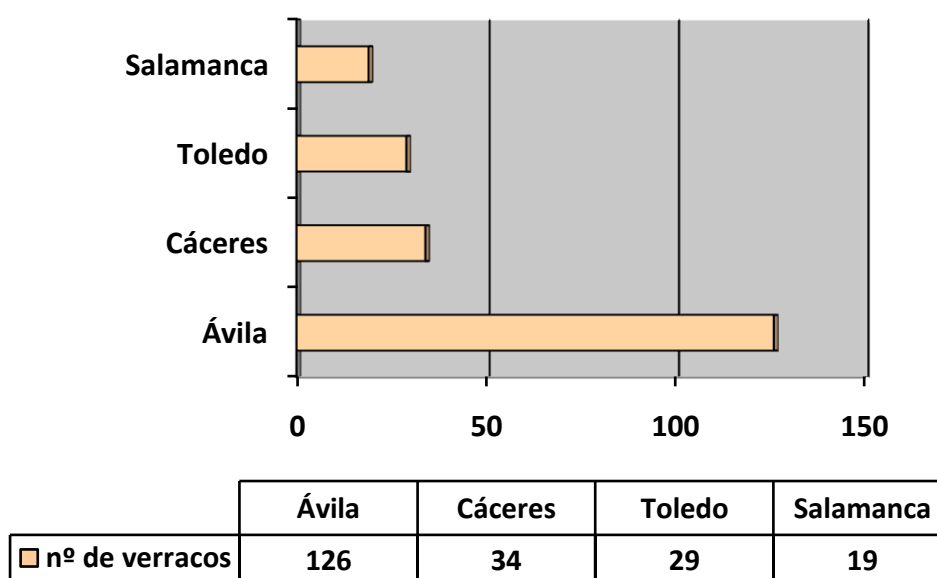


136

¹³⁶ Detalle de mármol griego que encontramos en el Oráculo de Delfos al pie del monte Parnaso, se encuentra en medio de las montañas de mármol de la Fócida. Fotografía del doctorando. 2003.

2.2.3. Gráficos de catalogación.

Como cifra orientativa, consideramos que: “El número de verracos conocidos ronda hoy la cifra de 350, de los cuales en tierras vetonas hay que situar alrededor de doscientos”,¹³⁷ y traduciendo el territorio vetón a las actuales provincias, les corresponderían los siguientes números:



Utilizando como base de estudio la catalogación realizada por Álvarez-Sanchís¹³⁸, hemos elaborado unos gráficos, que nos ayudan a comprender mejor el estado actual de la cuestión sobre los verracos.

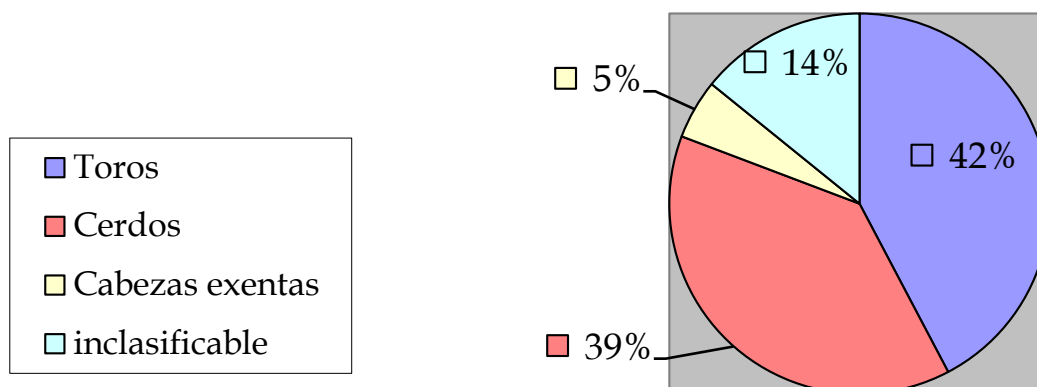
¹³⁷ SÁNCHEZ, E. *Vetones: Historia y arqueología de un pueblo prerromano*. Universidad Autónoma Madrid. Madrid. 1998. p.139.

¹³⁸ ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 2003. p.345. En la segunda edición el número de verracos publicado no varía.

Capítulo I.

El primero que mostramos nos habla de la cantidad de toros o de cerdos existentes sobre el mencionado total de 395 ejemplares catalogados.

% sobre un total de 395 piezas catalogadas.

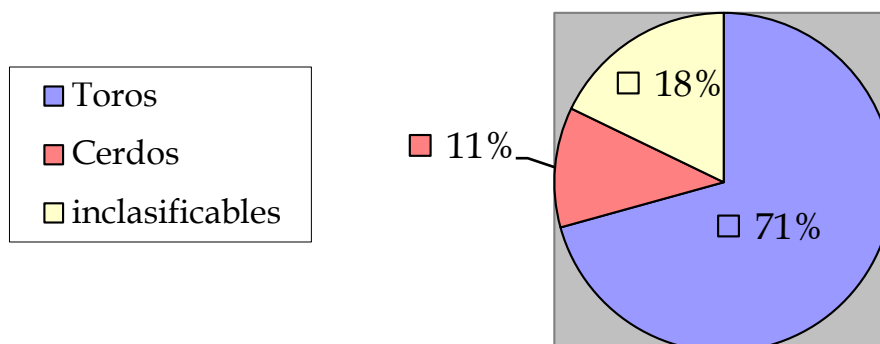


Las cabezas exentas, son esculturas en las que sólo se representa la cabeza del animal, por lo general cerdos, algunas tiene en la parte posterior un trozo de piedra para ser embutidas en la pared ver Ilustración 10. Se dan en las provincias de Lugo, Orense, Pontevedra, Zamora y en las portuguesas de Minho y Tras-os-Montes.

Dentro de una consideración global, el número de esculturas que representan toros es muy parecido al número de esculturas que representan cerdos; si bien su distribución geográfica ofrece zonas con predominancia de unas sobre otras, como ocurre en la provincia de Ávila, donde se da una mayoría de toros; mostramos el siguiente gráfico de verracos catalogados en la provincia de Ávila:

Capítulo I.

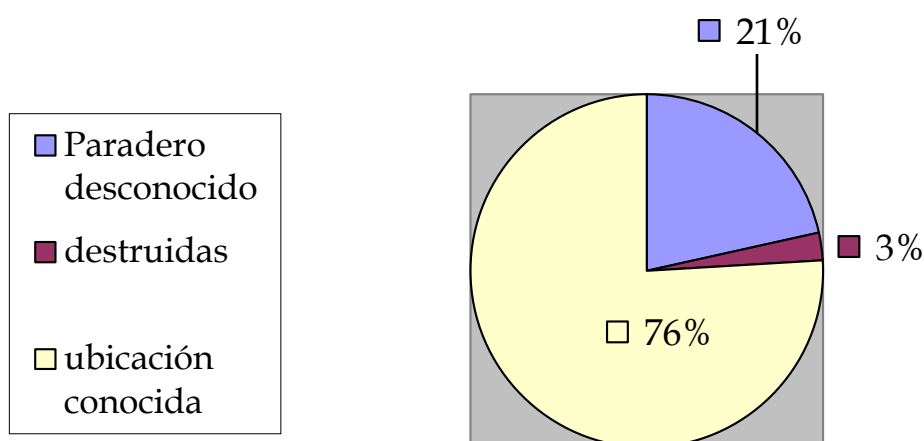
% de toros y cerdos en la provincia de Ávila, sobre un total de 157 catalogados en Ávila.



Como puede verse en el gráfico, en la provincia de Ávila no se dan las esculturas de cabezas exentas, más propias de la zona gallega y norte de Portugal.

Es importante destacar que de los 395 ejemplares catalogados, un porcentaje considerable de ellos se encuentra en paradero desconocido, y otros desgraciadamente fueron destruidos, como podemos comprobar del siguiente gráfico:

Verracos en paradero desconocido

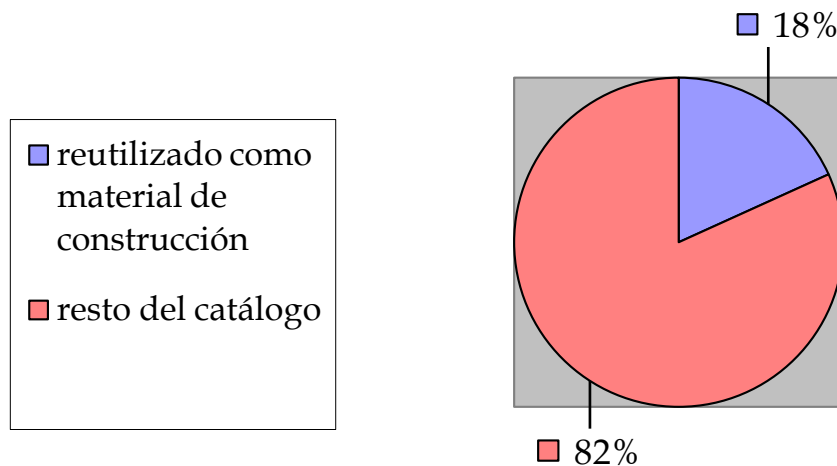


Otro dato que destacaremos es el de aquellos verracos que forman o formaron parte de alguna construcción, como lienzo de alguna muralla, elemento de muro o cerca, sillar de

Capítulo I.

iglesia, estructura de casa, corral o pajar, y construcciones diversas como puentes o elementos urbanos. La reutilización de los verracos con fines constructivos, ha sido el denominador común a lo largo de la historia, como se detalla en el siguiente gráfico:

Verracos reutilizados

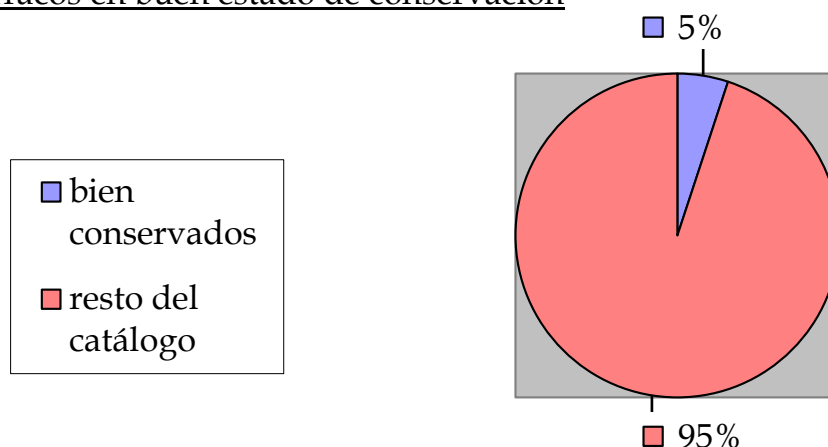


El gráfico anterior se puede justificar en alguna medida por el deplorable estado de conservación de algunos verracos, que unidos a la ignorancia y desconocimiento nos llevan al estado de la situación actual.

En el polo opuesto están las esculturas que puede decirse que se encuentran en buen estado, o bien conservadas, de estas pocas, la mitad están en museos o palacios, y la otra mitad en la calle o plazas públicas.

Capítulo I.

Verracos en buen estado de conservación

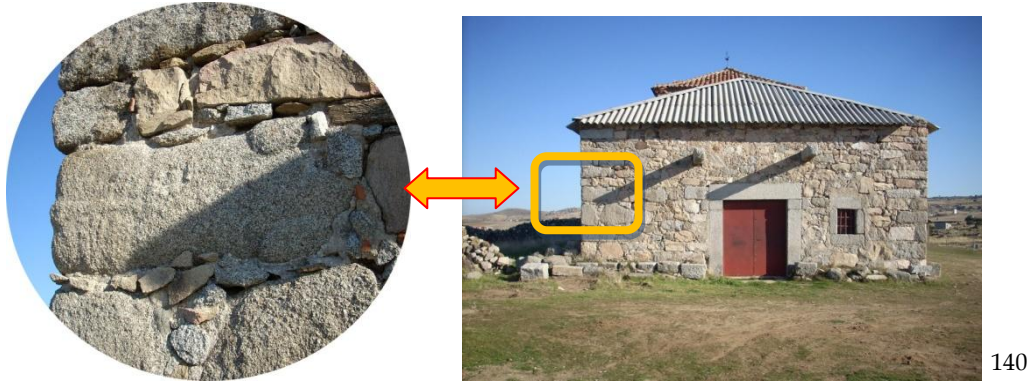


Los gráficos realizados y mostrados anteriormente, están elaborados sobre la base de datos de la catalogación realizada por Jesús R.Álvarez-Sanchís, dicho catálogo no es una lista cerrada y completa, lo entendemos como un estudio base que está abierto a nuevas aportaciones y descubrimientos, como el verraco embutido en la construcción aneja a la ermita de Mingorría. O los verracos de la puerta de San Vicente en la Muralla de Ávila.



139

¹³⁹ Vista parcial de la ermita de Mingorría y detalle del verraco. Fotografía del doctorando. 2008.



2.2.4. Esculturas de interés cultural y técnico.

De la observación de las actuales catalogaciones podemos apreciar que son muy escasas las esculturas que se conservan en buenas condiciones, algunas en estado excelente han desaparecido como el toro de San Miguel de Serrezuela, procedente de la Romarina. Otras como el cerdo de Cardenosa situado en la plaza de Calvo Sotelo, está en excelente estado, si bien se encuentra a merced de pintadas, malos tratos y vandalismo ignorante, como es habitual en los espacios públicos. En igual situación podemos encontrar a los Toros de Guisando.

Nos vemos en la obligación moral de mostrar los ocho ejemplares en buen estado, que por su accesibilidad pueden perder este estatus de bien conservados, lo que reduciría el porcentaje anterior del 5% al 2,5 %; los verracos en cuestión son:

El nº 62 del catálogo, cerdo sito en la plaza de Adolfo Suarez, antigua de Calvo Sotelo, Ávila.

¹⁴⁰ Verraco embutido en muro de construcción en edificio anexo a la ermita de Mingorría, Ávila. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo I.



nº 120 y 123, toros al pie del monte Guisando, el Tiemblo, Ávila.



nº 237, cerdo junto fachada de la casa de la cultura en Lumbrales, Salamanca.



nº 266, toro en plaza del municipio de Castillo de Bayuela en Toledo, Ilustración 21.

Capítulo I.

nº 286, cerdo en calle santa Ana frente a plaza de la iglesia en el municipio de Torralba de Oropesa, Toledo. Actualmente dentro de propiedad particular.



nº 290, toro en la plaza de la iglesia del municipio de Totanés, Toledo, Ilustración 20.

nº 392, toro junto a iglesia parroquial de Villardiegua de la Rivera, Zamora, Ilustración 22.

Para nuestro estudio, nos interesan especialmente las esculturas que están catalogadas como inacabadas, pues suponen un atisbo del proceso técnico, junto a una posible identificación de las herramientas empleadas; las piezas catalogadas como inacabadas son:

La nº 59, toro del castro Castillejo de Chilla, Candeleda, Ávila.

La nº 66, toro del castro de las Cogotas, Cardeñosa, Ávila.

La nº 115, posible toro sito a un kilómetro al sur de Solana de Rioalmar, Ávila, que está formando la tapia de un camino.

La nº 169, posible toro en paradero desconocido.

Capítulo I.

La nº 170, cerdo en el castro Castillejo de la Orden, Alcántara, Cáceres.

La nº 201, toro en el paraje el Canchal del Corchero, Valencia de Alcántara, Cáceres.

La nº 284, cerdo sito en la plaza de la iglesia de Torralba de Oropesa, Toledo.

La nº 315, cerdo del museo etnológico de Belém, Fornos, Tras-os-Montes.

La nº 395, toro en cercado de entrada al pueblo de Villardiegua de la Ribera, Zamora.

Además de las inacabadas también nos interesan las catalogadas como rebajadas, estas son:

El toro de Candelada, Ávila. Al pie del castro de castillejo chilla, que tiene rebajados los cuartos traseros.

El cerdo de Alcántara.

El toro de la finca retamar “el Barrovillano”, Cáceres, en paradero desconocido.

El verraco de Parada de Infanções, Tras-os-montes. En el atrio de la iglesia parroquial, que presenta rebajado el lomo.

2.3. Los vetones.

El pueblo vetón es un pueblo de raíces indoeuropeas, en constante proceso de aculturación a lo largo de su historia, entendiendo la aculturación como un dejar nacer una cultura extraña en detrimento de la propia. El pueblo vetón está dibujado y conformado por las distintas oleadas de gentes provenientes del continente, además de las influencias del atlántico y del mediterráneo.

Capítulo I.

Un hecho histórico que nos puede ayudar a situarnos en el tiempo de los vetones es, la transición del uso del bronce al uso del hierro. Como fecha convencional proponemos el año 725 a.C. como año de inicio de la difusión del hierro, este cambio paulatino del bronce por el hierro, será un factor más que irá moldeando y configurando las características del pueblo vetón. Podemos pensar que el pueblo vetón irá evolucionando de forma paralela a la introducción del uso del hierro y su metalurgia. No nos resulta extraño que la aparición de los primeros verracos sea hacia el año 500 a.C., que es cuando se comienza a dar un predominio del uso del hierro sobre el bronce.

Dentro del proceso de aculturación que experimenta el pueblo vetón, cabe destacar las consecuencias ocasionadas por la crisis del reino de Tartesso que posteriormente sería Turdetania; al igual que don Eduardo Sánchez Moreno, consideramos que este hecho fue un factor determinante en la génesis de los verracos.

Precisamente los contactos tartésicos parece que son sustituidos ahora por otros influjos post-orientalizantes procedentes de esferas nacientes como Turdetania o el sureste contestano-bastetano; relaciones que explicarán, entre otras cosas, la adopción por parte del foco vetón de técnicas como la escultura en piedra a partir de la cual se originará la singular plástica de los verracos o el mantenimiento de gustos mediterraneizantes en la joyería vetona (ss.V-IV a.C.).¹⁴¹

A continuación mostramos una obra en oro de joyería Tartesia, esta pieza tiene una forma muy especial de piel de

¹⁴¹ SÁNCHEZ, E. *Vetones: Historia y arqueología de un pueblo prerromano*. Universidad Autónoma Madrid. Madrid. 1998. p.203.

Capítulo I.

toro desollado y extendido, que más adelante veremos con más detalle.



142

Un rasgo muy característico de la época en que vivieron los vetones son las grandes necrópolis o campos de urnas situados en los alrededores de los poblados. Esta costumbre de incinerar los cuerpos y enterrarlos en urnas de cerámica, era una práctica muy antigua, de la Edad del Bronce, que se extendió desde el Centro de Europa. Junto a las urnas de barro, se depositaban las armas, utensilios y objetos personales o de valor del difunto; mostramos la imagen de unos túmulos del castro de la Mesa de Miranda y la sección excavada de una urna de Las Cogotas, donde se puede apreciar el recipiente cerámico recubierto de grandes piedras.

¹⁴² Detalle de un adorno de oro, con forma de piel de toro. Procedente del Tesoro del Carambolo, en Camas, Sevilla. Fotografía <<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pectoral224.jpg>> [consulta 27 febrero 2009]

Capítulo I.



143

Los túmulos son unos pequeños montículos que se hacían para cubrir las sepulturas.



144

¹⁴³ Detalle de urna funeraria. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-3774. "Detalle del corte del terreno de la sepultura 901 de la zona III de la Necrópolis de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila) 1930."

¹⁴⁴ Túmulos del castro de La mesa de Miranda. Chamartín, Ávila. Fotografía del doctorando 2007.

2.3.1. Pastores y guerreros.

El pueblo vetón fue un pueblo principalmente ganadero, según M Salinas, *“La opinión más extendida es que, en efecto, el cerdo era el animal fundamental en la economía de los vetones, seguidos en importancia por el ganado vacuno.”*¹⁴⁵ Más precisas son las palabras de Eduardo Sánchez Moreno, para quien:

La vetona es una potente ganadería en la que destacan las cabañas bovina, ovicaprina, porcina y, con una significación diferente, los équidos; especialmente el cerdo y la vaca parecen constituir la base de la alimentación junto a la cabra, especies todas ellas frecuentes aún en los pastizales salmantinos, abulenses y cacereños. Sin necesidad de descifrar su significado último, los verracos dan cuenta del predominio del cerdo y del toro en estas comunidades.¹⁴⁶

Teniendo en cuenta las anteriores palabras, aceptaremos que cerdos y vacas componían una parte muy importante de la dieta de los vetones, teniendo también en consideración la cabaña ovicaprina, y sin menospreciar el aporte vegetal de bellotas de encina y cereales, como se puede deducir de la gran cantidad de pequeños molinos de mano para obtener harina, es fácil encontrar restos de molino al pasear por los castros, estos se componen de dos piezas circulares de granito como se puede ver de los restos que mostramos a continuación.

¹⁴⁵ SALINAS, M. *La organización tribal de los Vetones*. Ediciones Universidad de Salamanca Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca 1986. p. 44.

¹⁴⁶ SÁNCHEZ, E. *Vetones: Historia y arqueología de un pueblo prerromano*. Universidad Autónoma Madrid. Madrid. 1998. p. 205.



147

Los métodos de pastoreo en rebaño de la actualidad han de ser por necesidad muy diferentes a los utilizados antiguamente. Los recintos contruidos a base de bloques de granito que encierran grandes extensiones de terreno y que configuran la estructura de los *oppidum*¹⁴⁸, son en muchos casos, considerados espacios para el encierro de ganado, entre otros motivos, por la presencia de verracos, como en el caso del oppidum de las Cogotas en Cardenosa Ávila.

El pastor vetón debió ser un hombre paciente, gran conocedor del comportamiento natural del ganado. Experto en el uso de este conocimiento para controlar y dominar a la manada. El ganado a su vez asimilaría los olores y sonidos de sus cuidadores, asociándolos al liderazgo y a la seguridad.

De los objetos que acompañaban a las cenizas exhumadas de las necrópolis vetonas, podemos tener la impresión de que el pueblo vetón era fundamentalmente guerrero. Si de las esculturas de verracos llegamos a la conclusión de que el pueblo vetón fue ganadero, lo normal sería encontrar también

¹⁴⁷ Fragmentos de molinos manuales para elaborar harina, probablemente de bellotas. Castro de La Mesa de Miranda. Chamartín, Ávila. Fotografía del doctorando, 2007.

¹⁴⁸ "En la actualidad se está imponiendo la nomenclatura oppidum frente a la de castro, para la calificación de los asentamientos más representativos de la región vetona." Ibidem. p.76.

Capítulo I.

esculturas de guerreros, del tipo el guerrero de Armea, ver Ilustración 15, en el Museo Arqueológico Provincial de Orense, o los guerreros de Guimarães, ver Ilustración 16, en el Museo da Sociedade Martins Sarmento, o el pequeño exvoto de bronce del Santuario Ibérico de las cuevas de la Lobera en Jaén, ver Ilustración 17, por citar unos ejemplos. Parece ser que el pueblo vetón es reticente o tiene algún inconveniente en representar figuras antropomorfas. Las espadas de antenas, ver Ilustración 18, en sus diferentes formatos, son uno de los elementos más abundantes del pueblo vetón, si descontamos la cerámica; las espadas de antenas tienen que ver con nuestro estudio en la necesidad de estar compuestas por un hierro óptimo, el mismo hierro necesario en las herramientas y utensilios para tallar la dura piedra de granito. Así la industria de la guerra favoreció o hizo posible los avances metalúrgicos necesarios para la creación de unas herramientas de calidad, indispensables para poder tallar el granito cómodamente.

De los ajuares encontrados en las urnas funerarias, se desprende que el pueblo vetón es una sociedad jerarquizada. Siendo el grueso de ésta perteneciente a las clases humildes, como se desprende de la cantidad de tumbas sin ajuar, esta gente, probablemente estuviese dedicada a las labores agrícolas y de pastoreo, o a trabajos artesanales básicos. Lo más probable es que el escultor de verracos se pudiera incluir dentro de este sector de gentes sin ajuar o con ajuar muy pobre. La ausencia de datos acerca de ajuares con herramientas de escultor parece indicar que el trabajo de escultor de verracos estaría visto desde una percepción peyorativa, como tarea minera o labor relacionada con el trabajo duro y sucio de la piedra, un trabajo impropio de alguien con clase social alta. Desde este punto de vista el trabajo de tallar verracos formaría parte de un proceso donde intervendrían varias personas.

Capítulo I.

Dentro de la masa social más baja, estarían los trabajadores y obreros que se necesitan para construir los recintos fortificados y los campos de piedras hincadas para defensa de los castros.



149

Los trabajos de cantería para obtención, movimiento y colocación de la piedra, están emparentados con el trabajo de esculpir un verraco, puesto que la materia prima es la misma, el trabajar la piedra de granito, podría llevar consigo la necesidad de pertenecer a una clase social humilde.

En la siguiente fotografía, podemos ver algunos objetos procedentes de las Cogotas, son unos cencerros para el ganado y dos hachuelas, en medio de estos, se puede apreciar una especie de buril o cincel de filo largo, que puede ser utilizado para cortar o ranurar materiales como metales,

¹⁴⁹ Detalle de campo de piedras hincadas situado frente a las murallas, para la defensa de los castros. Castro de La Mesa de Miranda. Chamartín, Ávila. Fotografía del doctorando, 2007.

Capítulo I.

cueros o maderas, este tipo de herramienta también se podría utilizar para los trabajos de calado, como pueden ser en los verracos los huecos de los ojos. Desconocemos si estas dos herramientas se tratan de objetos de hierro; pensamos que el empleo del hierro se hacía para armas y herramientas y el uso del cobre y bronce se daba para los objetos de adorno.

Al lado del buril hay una especie de puntero bastante afilado, que no resulta adecuado para el trabajo en piedra, por lo frágil que resulta una punta tan fina.



150

¹⁵⁰ Objetos de cobre. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-443: "Conjunto de objetos de cobre y bronce procedentes del Cerro de El Castillo (Cardeñosa, Ávila). Hacia 1930".

2.3.2. Espacio, territorio, fronteras y tiempo.

El concepto actual de frontera es difícil de aplicar al pueblo Vetón. Este es más bien un conjunto de poblados que mantienen unas costumbres y usos compartidos, aportando cada uno sus particularidades y diferencias. Alejándose este estatus de la idea de Estado con unos límites y fronteras bien delimitadas. Una manera de entender el espacio vetón es como espacio vital, como el ámbito territorial que necesitó esta colectividad y este pueblo para desarrollarse.

El espacio se convierte en territorio mediante la acción del hombre, el territorio por lo tanto es el resultado de una acción antrópica. Este espacio territorial está sujeto a la presencia del hombre, y en función del grado de utilización y uso de ese espacio se pueden establecer distintos niveles de territorio. Así obtenemos los terrenos de uso pastoril, los terrenos de caza y pesca, los terrenos de viviendas, los terrenos de cultivo, los terrenos de enterramientos, los terrenos para la guerra, así cada actividad del hombre necesita su espacio.

De este territorio vetón nos interesa el efecto que ejerce el terreno en el hombre, la impronta que deja en la retina el paisaje, esa fuerza que ejerce el medio sobre aquel que lo contempla. El paisaje virgen de pastizales rotos por canchales y berrocales de granito, son los restos del transcurrir de unos 570 millones de años, pacientemente grabados en las formaciones geológicas.

El paisaje se puede ver muy alterado por las construcciones del hombre, ya sean rurales o urbanas, llegando en ocasiones a ocultar el paisaje virgen.

Capítulo I.

El paisaje es aprendido por sus habitantes a lo largo de sus vidas, ya que se tarda años en comprender las variaciones paisajísticas, el día y la noche en el paisaje, los estados del sol y de las estrellas, sus eclipses, las diferentes nubes del cielo, el paso cromático de las estaciones, con sus diferentes plantas y colores, los ruidos y sonidos que acompañan a estos colores, la humedad de las lluvias y su influencia en piedras y animales, la variedad de los rayos y sus truenos, el sonido del berrear de ciervos y toros retumbando en las praderas y montañas. En resumen la infinidad de detalles que hacen de cada lugar un sitio diferente, al ser comprendidas y asimiladas, despiertan en el hombre un amor y un sentimiento de arraigo con el lugar.

El extranjero puede maravillarse con un paisaje ajeno al suyo por lo novedoso que le resulta, pero para comprender los detalles de un paisaje hay que haber nacido y vivido en él. El viajero se puede considerar de alguna manera como aquel que no tiene arraigo paisajístico.

El paisaje del territorio vetón es muy variado, se dan llanos y paisajes rocosos de montaña, el río es lo que aparece como elemento unificador, la presencia de cauces fluviales es común a casi todos los asentamientos vetones. Si nos fijamos en la distribución de los asentamientos, los situamos por la zona centro ibérica del Macizo Hespérico, también llamado Ibérico o Hercínico, esta zona presenta una gran cantidad de afloramientos graníticos o macizos plutónicos, normalmente cartografiados con una tipocromía en rojo o una impresión en cruces. Hemos elaborado un mapa con estos tres elementos, los asentamientos¹⁵¹ vetones, los ríos, y las rocas de granito. El paisaje de las características formaciones rocosas de granito es

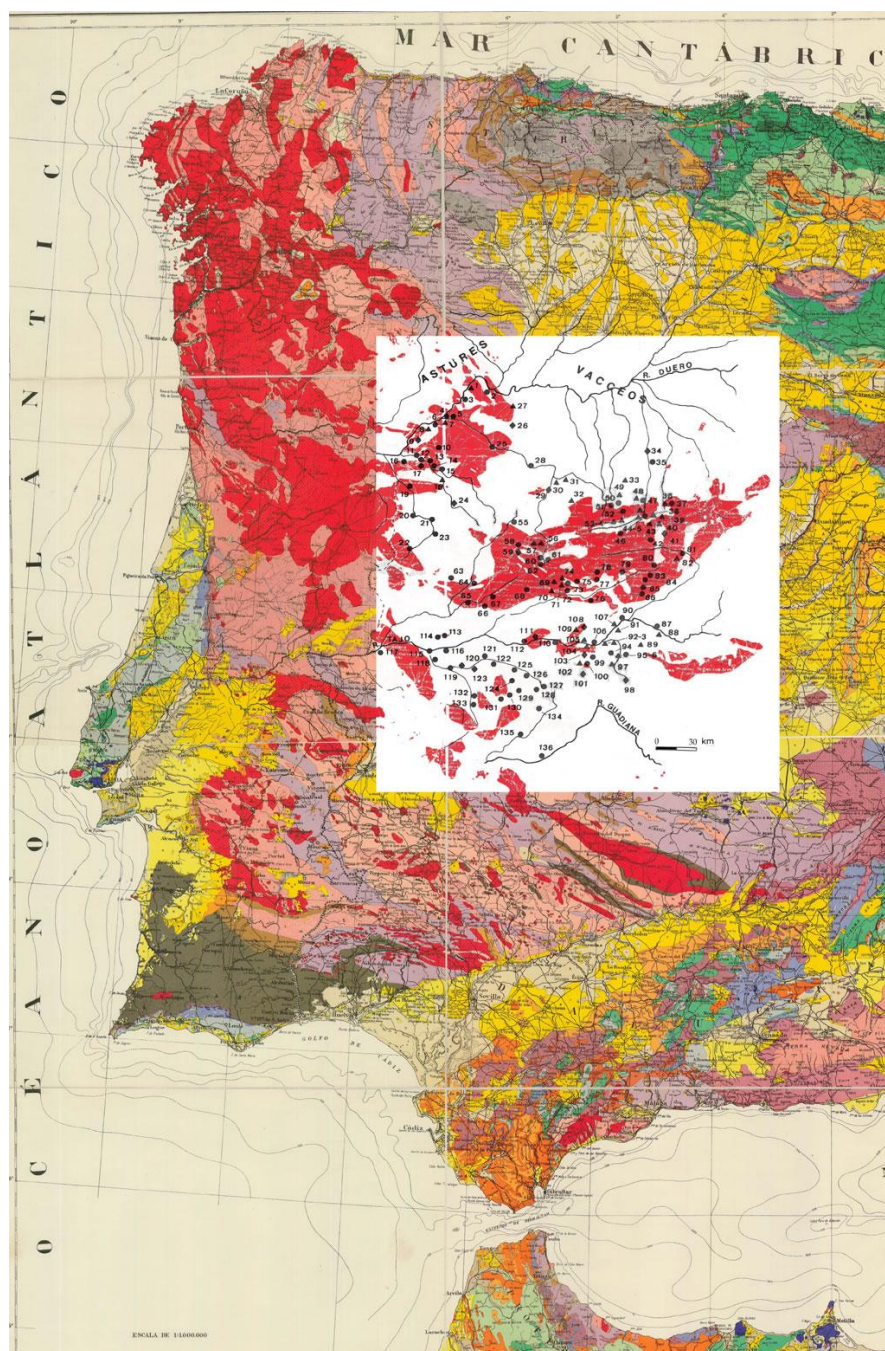
¹⁵¹ Los asentamientos contemplados son los 135 propuestos por Álvarez-Sanchíz. ÁLVAREZ-SANCHÍZ, J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 2003. p.103

Capítulo I.

un elemento presente en más de la mitad de los asentamientos, como bien se puede apreciar en los mapas elaborados. Solamente en la cuenca del Tajo Medio los asentamientos se alejan algo de las masas rocosas de granito, buscando los márgenes del río.

Una diferencia entre los galaicos y lusitanos con los vetones es la cercanía del océano, lusitanos y galaicos no tenían que atravesar terrenos de otros pueblos para presenciar el mar.

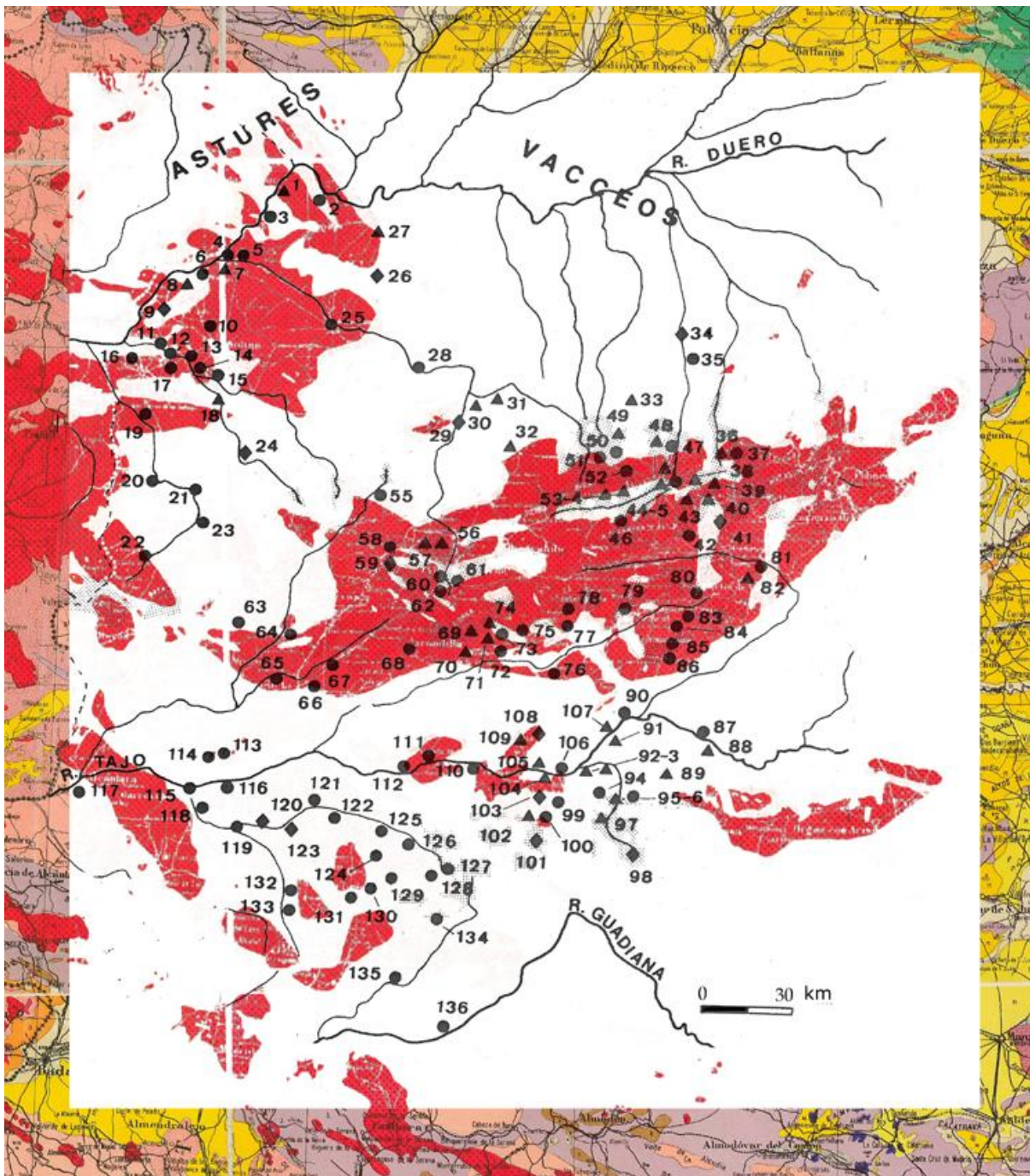
Capítulo I.



152

¹⁵² Mapa llave, grupos vetones del Hierro Pleno-Final, datos de asentamientos elaborados por Álvarez-Sanchís, J. y superpuestos sobre mapa geológico de la zona Centroibérica del Macizo Hespérico, del Instituto Geológico y Minero de España, año 1952, los macizos graníticos figuran en color rojo.

Capítulo I.



¹⁵³ Mapa de los grupos vetones del Hierro Pleno-Final, con la numeración elaborada por Álvarez-Sanchís, J. superpuesto sobre mapa geológico de la zona Centroibérica del Macizo Hespérico, del Instituto Geológico y Minero de España, año 1952, donde los macizos graníticos figuran en color rojo.

Capítulo I.

El proyecto de financiación europea, Interreg III A, Castros y Verracos Célticos, de treinta meses de duración, que comenzó en el 2003, ha supuesto un nuevo modo de ver la antigua vetonia. La suerte del pueblo vetón de estar esparcido entre las actuales España y Portugal, les hizo cumplir el requisito de promover el desarrollo y cooperación transfronterizo necesario para la asignación del proyecto, como resultando del mismo se ha obtenido la recuperación de diecisiete castros y cuarenta y siete verracos. De manera aleatoria, la economía es capaz de despertar la memoria histórica, ese olvido provocado por la apnea cultural.

Este olvido de lo que fuimos, de las costumbres perdidas, de las inquietudes y formas de pensar del pasado, es capturado en el trabajo de Bleda y Rosa, son las huellas, las piedras que hablan de los modos de hacer y de pensar.



154

¹⁵⁴Obra **Ulaca**. Solosancho, 1999. Fotografía color adherida a metacrilato. 124 x 145 cm. Edición de 5 ejemplares más prueba de autor. De la serie ciudades de María Bleda y José Mº Rosa. Fotografía
<<http://www.ifema.es/ferias/arco/catalogos/2006/galerias/en/1410.htm>>
[consulta: 24 marzo 2008]

Capítulo I.

Asociado al espacio y a las fronteras, hay que tratar de comprender el tiempo. El tiempo como variable de la economía, como discurso del quehacer del hombre. En la actualidad no tiene sentido el realizar una escultura de granito representando toros o cerdos, al menos eso es lo que dicta la economía. En el panorama actual la producción de verracos es despreciable, pues son escasos los beneficios que reporta a la sociedad y mucho el esfuerzo y energía requeridos para realizarlos. Al menos en comparación con los tiempos pasados. Cuando dedicar un tiempo para la creación y colocación de estas esculturas era un orgullo para los habitantes de los castros. El tiempo vetón lo marcan las estaciones del año, y las necesidades del ganado. Un tiempo proyectado por las estrellas, la luna y el sol, que deciden las actividades a realizar. La piedra dentro de este tiempo tiene unas cualidades que hoy nosotros no atendemos o no valoramos. El granito se convierte en sinónimo de eternidad, equiparándose en este aspecto al oro, la plata o el bronce. Las esculturas de granito dan una fe casi notarial del valor del pueblo que las hizo y de sus hechos.

Capítulo I.



155

El agua como elemento capaz de encarnar el tiempo, cobra un valor especial, el fluir del agua será capaz quebrar la roca más sólida, de desintegrar el duro hierro de las espadas, las materias más resistentes y duraderas son frágiles y débiles en contacto con el agua.

Los Celtas consideraron el agua como algo muy sagrado, principalmente porque se percibía como fuente de vida y de purificación, pero cuyo lado oscuro, como un potencial destructor, era también reconocido, y puede haber sido vista como una puerta al Mas Allá.¹⁵⁶

No debió pasar desapercibido al herrero que las espadas en el momento de su creación, si eran enfriadas en agua, adquirirían dureza y resistencia. El agua también será necesaria para la fabricación de las herramientas del escultor.

¹⁵⁵ Cartel pidiendo respeto por el lenguaje de las piedras dentro del recinto ganadero de las Cogotas. Fotografía del doctorando. 2008.

¹⁵⁶ ALDHOUSE-GREEN,M. *La religión Celta. El agua y las fuentes sagradas*. En: ALMAGRO-GORBEA,M; et al. *Los Celtas: Hispania y Europa*. Actas de El Escorial. Univerisad Complutense de Madrid. Actas. Madrid. 1993. p.462.

2.3.3. El toro como emblema.

En la actualidad peninsular, el toro sigue teniendo un papel activo, sigue siendo un símbolo extraoficial de la identidad del pueblo Español. Quizá acomodado a los tiempos actuales, pero recordando las raíces que le dieron vida.

Una prueba del carácter de símbolo nacional de la imagen del toro, podría ser la siguiente: cuando la ley de carreteras prohibió la publicidad en los márgenes de las carreteras, una sentencia indultó a unos carteles publicitarios con la forma de silueta de toro, la sentencia explicaba que "..., debe prevalecer, como causa que justifica su conservación, el interés estético o cultural,..."¹⁵⁷.

Otra prueba de la vigencia de la imagen del toro como símbolo o emblema de un pueblo, es el empeño de los nacionalismos por destruirlas. Los mismos carteles publicitarios antes citados, son sistemáticamente arrancados, mutilados o vejados.

En el aspecto territorial, es posible establecer un lazo entre la imagen actual del toro y atribuirle a los toros vetones un espíritu delimitador o defensivo del territorio.

¹⁵⁷ Sentencia de 30 diciembre de 1997 del Tribunal Supremo. Sala de lo Contencioso-Administrativo Sección Tercera. Tercer punto Fundamentos de Derecho.

Capítulo I.



158



159



160



En este sentido de toro protector del territorio, Álvarez-Sanchís, comentando el atípico verraco aparecido en la puerta de San Vicente ¹⁶¹, junto a las murallas de Ávila, nos dice de este verraco que:

se trata del primer ejemplar, constatado arqueológicamente, que se conserva en el sitio original y que puede llevar al replanteamiento de varios aspectos relativos a la antigüedad del recinto amurallado y al origen de la ciudad. Es casi seguro que la estatua estuviese a la vista en época romana, pero tampoco hay que descartar que flanqueara el acceso a lo que debió

¹⁵⁸ Imagen de Toro abatido en La Aldea, Cataluña.

¹⁵⁹ Toro de Bruc, provincia de Barcelona. Fotografía: El MUNDO, año XX, número 698 crónica, domingo 1 de Marzo de 2009. p.13.

¹⁶⁰ Toro de La Aldea, Cataluña, decapitado y pintado; talado de los cipreses que lo ocultaban.

¹⁶¹ Ya hicimos mención de este atípico verraco en el apartado dos de este capítulo.

Capítulo I.

ser el primitivo castro prerromano del siglo I a.C., tal vez con la simbología característica del guardián protector de la ciudad.¹⁶²

¹⁶² ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. *animales protectores en la cultura vettona: los verracos*. En: ALMAGRO-GORBEA, M; et al. *Ecos del Mediterráneo el mundo ibérico y la cultura vettona*. (Torreón de los Guzmanes 9 marzo a 15 julio de 2007) Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Ávila .2007. p.192.

CAPITULO II

En este capítulo se exponen planteamientos de carácter más práctico que los vistos en el capítulo anterior, sin olvidar que estamos frente a un trabajo escrito, donde las cuestiones prácticas son procesadas para adaptarse a este lenguaje.

1 Procesos.

1.1 El granito. Características generales. Composición.

1.2 El hierro.

1.3 Herramientas.

1.4 La base o pedestal.

1.5 La figura.

Capítulo II.

1. Procesos.

Si empezamos la descripción del proceso de labra de un verraco desde el principio, encontramos que para llevar a buen fin la labra de un verraco, hemos de partir de una intención, de una voluntad de hacer una escultura, si esta voluntad es lo suficientemente sólida, como lo puede ser la voluntad de un pueblo, la escultura se podrá llevar a cabo, aunque las herramientas o medios materiales no sean los adecuados, esta voluntad la entendemos como expresión de una colectividad, y no como la ocurrencia de un individuo.

El proceso material de elaboración de una escultura en piedra es largo; además de duro y laborioso, es un proceso en el que es necesaria la participación de varias personas, y donde podemos diferenciar etapas o fases más o menos especializadas.

En la antigüedad, paralelamente al proceso de talla de verracos existía una gran demanda de piedra semilabrada, para la construcción de murallas, recintos fortificados y demás elementos constructivos; esta industria de la piedra exige un trabajo organizado, se puede pensar en unas etapas lógicas, la primera de corte de grandes bloques, otra de despiece de los bloques en piezas más pequeñas y otra final de transportes a los lugares adecuados.

El trabajo de despiece de los grandes bloques en piezas más manejables se puede realizar en poco tiempo ya que el granito debido a su dureza corta con bastante rapidez y facilidad, si se utiliza la técnica y las herramientas adecuadas.

Capítulo II.

Los bloques obtenidos se mueven de una manera relativamente sencilla con palancas y rodillos de madera, un método que ha variado poco a lo largo de la historia.

Para que adquiriera forma esta intención colectiva que es el verraco, el material básico necesario es la piedra y las herramientas para trabajarla. La piedra en la actualidad la podemos comprar directamente en una cantera o a un marmolista, la podemos pedir cubicada, semilabrada con uno o varios cortes, y en bruto. La calidad de la piedra y el tamaño de esta irán en función de la cantidad que estemos dispuestos a pagar.

La piedra de granito utilizada en los verracos es de gran calidad, no parecen ser esculturas realizadas en roca meteorizada, si algunos ejemplares han llegado hasta nuestros días mostrando el buen aspecto que conservan, es fácil suponer que es porque se utilizó un granito de excelente calidad para realizarlos.

La piedra caliza, al contrario que el granito, tiene una gran resistencia a la meteorización, es por este motivo que se conservan tan bien los detalles escultóricos de algunos toros realizados en piedra caliza, como se pueden ver en el toro de Porcuna, el de la necrópolis de Toya o el toro de Osuna.

En la provincia de Ávila las extracciones de granito son muy superficiales, en municipios como Piedrahita, Cardeñosa o Mingorría, no es necesario hacer profundas excavaciones para encontrar excelente roca de granito.

Suponemos en el escultor vetón un conocimiento profundo de los distintos tipos de piedras y de sus propiedades. Un

Capítulo II.

conocimiento práctico y natural que le orienta en la elección del granito a utilizar en los verracos.

En los alrededores del Castro de las Cogotas, en Ávila nos llama la atención la cantidad de pequeñas explotaciones de canterías a cielo abierto existentes, modernas y antiguas. Si damos un paseo por los márgenes del río desde la presa de las Cogotas, nos encontraremos con varias canteras a cielo abierto, de estas canteras se obtiene una piedra de una calidad excelente.

La homogeneidad de las propiedades en un bloque de piedra, es importante cuando se trata de tallar una escultura, es uno de los factores que nos indican la calidad de la roca.



163

¹⁶³ Cortes de cantero al borde de la presa de las Cogotas, al pie del castro. El granito extraído es de una calidad excelente. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo II.

El conocimiento de las piedras que tenían los hombres que vivieron sobre estas canteras, sólo se puede obtener así, mediante la convivencia, a través del paso del tiempo.

1.1. El granito. Características generales. Composición.

La piedra utilizada para hacer un verraco es el granito, que es una roca ígnea, esto quiere decir que se ha formado por solidificación y enfriamiento del magma, por eso también se las llama rocas magmáticas. En geología se denomina magma a la masa de roca fundida e incandescente ubicada dentro o debajo de la corteza terrestre. La génesis del granito tiene lugar en las profundidades de la tierra, en los dominios de Plutón, mediante una gestación lenta, que hace de la masa amorfa de magma una roca plutónica, dura y compacta.

Cuando en las profundidades de la tierra, las masas de magma se enfrían lentamente, la roca va conformando su estructura, floreciendo una red cristalina de minerales puros, el resultado es una piedra homogénea, de un grano grueso, reconocible y diferenciable a simple vista. La estructura cristalina es por lo tanto una característica del granito.

El Manual del Cantero y Marmolista de la Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, del año 1884, nos ofrece la siguiente composición del granito: “Composición: El granito, denominado también piedra berroqueña, se compone principalmente de tres factores: de sílice pura, de feldespato y de mica.”¹⁶⁴

¹⁶⁴ SANCHEZ, A. “Manual del cantero y marmolista”. Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada. Madrid. 1884. p.24.

Capítulo II.

Un geólogo de hoy en día nos ofrecerá una composición para el granito mucho más delicada:

Los granitos contienen al menos entre un 10% y un 40% de cuarzo libre, además de feldespato y mica. Los dos tipos de feldespato: potásico (ortoclasa, microclina, sanidina) y plagioclasa (anortita, bytownita, labradorita, andesina, oligoclasa, albita) están presentes en la mayoría de los granitos.¹⁶⁵

Antes de seguir hemos de aclarar que al componente cuarzo también se le llama sílice, que es un mineral compuesto de dióxido de silicio (Si O_2). El cuarzo es muy estable, no es soluble en agua, por lo que será uno de los productos resultantes de la descomposición del granito.

Por lo tanto las diferentes rocas de granito varían en su composición dentro de unos límites para que sean consideradas como granito. El granito tiene una estructura cristalina al igual que el azúcar, la sal, el hielo o los metales.

Al enfriarse lentamente el magma en el interior terrestre, la roca pasa de un estado líquido, lentamente, a un estado sólido; los minerales que solidifican primero definen una estructura que es rellenada por los minerales que solidifican más tarde o a menor temperatura. Durante este enfriamiento se produce una ordenación de los átomos que componen los minerales, y lo hacen de una manera ordenada, dando lugar a grandes cristales y redes de cristales, estos cristales son los granos que presenta el granito. EL tamaño de los cristales que componen el granito normalmente es grande y es lo que define su textura.

¹⁶⁵VIDAL,J; TWIDALE,C. *Formas y paisajes graníticos*. Universidade da Coruña. A Coruña. 1998. p.19.

Capítulo II.

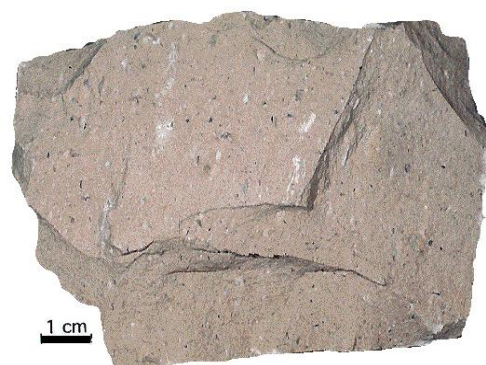
Por lo tanto dependiendo de la temperatura, presión y tiempo de enfriamiento durante su génesis, el granito puede mostrar gran cantidad de variación en el tamaño y disposición de los granos de sus diferentes minerales.

Dentro de una misma cantera, podemos encontrar variaciones en la composición y en la textura del granito. También motivado por el estado de descomposición del mismo.

El envejecimiento de la roca de granito está ligado a su equilibrio químico. El entorno químico del interior terrestre donde se formó el granito es diferente al entorno de la superficie, donde se ve expuesto a diversos agentes, la roca, al cambiar de medio pierde su equilibrio, al perder este equilibrio es lógico pensar en su desintegración. El principal causante de esta descomposición es el agua. El granito reacciona con el agua muy lentamente. Y puesto que el granito es impermeable, tarda bastante en envejecer.



166



167

¹⁶⁶ Detalle del grano del verraco de Mingorría, en la que sobresalen los granos más duros de cuarzo, por la desaparición de la mica y el feldespato.

Capítulo II.

La dureza del granito varía según su composición, fundamentalmente varía por el tipo de feldespato presente y su cantidad. El feldespato es un mineral duro, pero es muy alterable, es el componente responsable de la descomposición del granito, de su meteorización. Cuando los feldespatos no están meteorizados, son minerales de alta dureza, que admiten un buen pulido y tienen una permeabilidad baja.

El resultado de la descomposición de los feldespatos, de su alteración, es una arcilla blanca muy pura, el caolín, usada para la fabricación de porcelanas. Las arcillas resultantes de la meteorización tienen una dureza muy baja, no admiten el pulimento, y absorben agua. Por estos motivos, un granito fresco, con unos feldespatos sanos, dura mucho más a la intemperie que un granito con los feldespatos meteorizados.



168

El grano de esta piedra es bastante grueso. Fotografía del doctorando. 2008.

¹⁶⁷ Roca de riolita, esta tiene la misma composición química que el granito, pero tiene un grano mucho menor.

¹⁶⁸ Imagen donde se puede apreciar los componentes del granito, las partes negras son biotita, las partes blancas son feldespatos y las partes grises transparentes son cuarzo. Fotografía del doctorando. Noviembre 2008.

Capítulo II.

La mica tiene un lustre nacarado, estructura hojosa y una rotura de exfoliación perfecta. La mica no es muy dura, las más blandas se pueden rayar con la uña. Y por supuesto son mucho más blandas que el cuarzo y los feldespatos. La mica es resistente a los esfuerzos perpendiculares a los planos de exfoliación pero sus escamas se separan fácilmente entre sí. La mica es incombustible y tiene una densidad relativa entre 2,8 y 3 grs. /cm³.

Las variedades principales de la mica son la biotita y la moscovita, siendo la biotita más típica que la moscovita. La mica al igual que los feldespatos, es bastante alterable, resultando de su alteración, clorita por parte de la biotita e illita por parte de la moscovita, la moscovita blanca es bastante resistente al envejecimiento. Si el granito presenta gran cantidad de mica es bastante probable que la roca muestre problemas de estabilidad mecánica.

El caolín, la illita y la clorita, son tres variedades de arcillas, o familias de arcilla que se definen dependiendo de sus características químicas; estas arcillas son de baja dureza, no admiten pulimento y proporcionan una gran capacidad de absorción de agua.

Como hemos visto, la dureza del granito varía según el grado de frescura de la piedra, del grado de alterabilidad de sus componentes minerales y del proceso y grado de meteorización que ofrezcan. Decimos que el granito es fresco, cuando se ha extraído recientemente de la cantera, mostrando una porosidad y una permeabilidad bajas; la roca normalmente se presenta menos alterada al profundizar en la masa pétreo de la cantera, ya que esta la protege de los factores ambientales. Las rocas alteradas tienen una permeabilidad alta, esto quiere decir que permiten el paso de

Capítulo II.

fluidos a través de ellas. El agua es el principal factor en la descomposición del granito, ya que es el causante de la transformación de los feldespatos y de las micas. También es importante el papel de las heladas, al actuar el hielo como si fuera una cuña sobre las grietas en las que penetra el agua. En la siguiente fotografía mostramos una piedra de granito totalmente inútil para la talla por estar muy meteorizada.



169

Se puede apreciar que el color blanco de los feldespatos ha desaparecido, el resultado es una roca en la que la cohesión de sus granos es escasa, y se escama fácilmente con la herramienta; nada que ver con la dureza de un granito sin envejecer.

En la siguiente fotografía mostramos un granito bastante bien conservado, de grano fino y muy homogéneo, localizado en los alrededores del Castro de Las Cogotas, en esta roca se puede apreciar una franja de unos centímetros de diferente color en la parte más externa de la roca.

¹⁶⁹ Roca de granito muy meteorizada por la acción del agua de lluvia y de los musgos y líquenes, que la hacen impracticable para la talla. Fotografía del doctorando. Julio 2008.



170

Esta franja de color pardo es el principio de la meteorización, de la descomposición de la roca; a medida que los factores ambientales como el agua de la lluvia y la humedad de la atmósfera, el viento, las heladas, el fuego, la gravedad, las plantas y los animales, van ejerciendo su acción desintegradora y penetrando la dura roca con el paso de los años.

Al descomponerse los componentes minerales del granito, este puede adquirir una textura muy rugosa, según la resistencia a la descomposición de los minerales que lo formen, dando lugar a formaciones de rocas con unos granos en relieve muy cortantes y pronunciados, como mostramos en la siguiente imagen, de un granito cercano al castro de Ulaca.

¹⁷⁰ Roca de granito partida, en la que se puede ver una diferencia de coloración, la parte más exterior de la piedra presenta un color marrón, esta zona de unos tres centímetros de espesor es la meteorizada; el cambio de coloración no siempre se da, depende del tipo de granito y de los factores externos. En la fotografía se pueden apreciar las marcas dejadas por las cuñas utilizadas para partir la piedra. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo II.



Un verraco en el que se puede apreciar bien este efecto de la erosión, es el situado en la entrada del Torreón de los Guzmanes, en Ávila.



172

¹⁷¹ Detalle de roca de granito, con unos granos salientes muy pronunciados ocasionados por la erosión de los componentes menos duraderos. Fotografía del doctorando, enero 2009.

¹⁷² Verraco muy erosionado, de procedencia desconocida, situado en la entrada del Torreón de los Guzmanes, Ávila. Fotografía del doctorando.enero 2009.

Capítulo II.

En la superficie del granito erosionado, entre los granos salientes podemos encontrar unos granos de color negro, de tamaños muy variables, estos granos se llaman gabarros, más que granos son como pequeñas islas de mineral de color negro. El gabarro también es conocido como negrón. En la siguiente fotografía mostramos un ejemplo de gabarro, el escultor al enroscar la cola sobre el lomo, hizo que esta pasara justo por el gabarro que tenía el bloque de granito.



173

El cuarzo se encuentra entre los minerales más duros, algunos aceros pueden ser rayados por el cuarzo. La dureza de un mineral es la capacidad de este para rayar otros minerales; el geólogo alemán Friedrich Mohs creó una escala de diez minerales ordenados por su dureza, de menor a mayor, en

¹⁷³ Detalle de la cola enroscada sobre el cuarto trasero del verraco situado en la fachada del Palacio de los Verdugo, Ávila. Fotografía del doctorando enero 2009.

Capítulo II.

esta escala el cuarzo ocupa el puesto número siete en dureza. Correspondiendo el puesto número uno al talco, el cual se raya fácilmente con la uña, y el puesto número diez al diamante, que es el mineral natural más duro. La escala de Mohs no es científicamente rigurosa, pero para el objeto de nuestro estudio es más que suficiente.

El diamante es el mineral más duro, es el diez en la escala de Mohs, con el se puede rayar el Corindón, que es el nueve en la escala, zafiros y rubíes son clases de Corindón, con estos podemos rayar el topacio, que ocupa el ocho en la escala, con el topacio podemos rayar el Cuarzo, que ocupa el puesto de dureza número siete en la escala de Mohs, con el Cuarzo podemos rayar el Feldespato, que es otro de los componentes del granito, y ocupa el puesto número seis en la escala.

Del cuarzo hay que decir que, el fino polvo que genera al ser machacado por el cantero durante su trabajo, puede causar una enfermedad llamada silicosis, el origen de esta enfermedad es el fino polvo del cuarzo, que se va acumulando en los pulmones con el paso de los años dificultando la respiración hasta causar la muerte, es normalmente una enfermedad asociada a una profesión. Por lo que es muy importante el uso de mascarilla con filtro antipolvo a la hora de trabajar el granito.

La mica blanca o moscovita y la mica negra o biotita, tienen una dureza de 2, 5 en la escala de Mohs.

El cuarzo produce chispas al ser golpeado con un metal ferroso, es por esto que cuando tallamos la roca de granito el cuarzo que la compone hace saltar chispas al choque de las herramientas ferrosas. La energía del choque hace que las

Capítulo II.

partículas de hierro que se desprenden de la herramienta ardan al entrar en contacto con el oxígeno del aire.

La cohesión de los tres componentes minerales del granito es lo que nos va a dar la idea de la tenacidad de la piedra. Hablamos de tenacidad en una piedra para medir la energía que tenemos que aplicar a la piedra para que esta se rompa.

Por diversos motivos, el granito de una cantera puede variar en tenacidad, según se extraiga de una zona u otra; para comprobarlo, simplemente basta con romper los distintos trozos a examinar, aplicando la misma fuerza con la misma herramienta, veremos que unas piedras resisten más que otras antes de romper. Es necesaria la experiencia del cantero para elegir el bloque correcto.

Un material puede ser duro y tener poca tenacidad, como ocurre con el vidrio, un golpe de herramienta en un vidrio hará que este se rompa sin mucho esfuerzo. Cuando esto ocurre, hablamos de un material frágil. Si usamos el mismo golpe de herramienta sobre un material blando, como lo es la arcilla húmeda, no conseguiremos romperla, esta se deforma pero no rompe. Cuando esto ocurre, hablamos de un material plástico.

Una medida que se utiliza en construcción, para medir las características mecánicas de una piedra, es la resistencia al impacto. La norma UNE-EN 14617-9:2005 aprobada por la Asociación Española de Normalización y Certificación¹⁷⁴, es la que se utiliza para controlar esta resistencia al impacto de las piedras.

¹⁷⁴ La página web de la Asociación Española de Normalización y Certificación es <http://www.aenor.es>

Capítulo II.

Para saber la resistencia de una piedra, se deja caer una bola de acero de un peso determinado sobre una muestra de la piedra de unas medidas determinadas, la medida de la resistencia al impacto se obtiene al ir aumentando la altura desde donde se deja caer la bola, hasta que la muestra se parte.

Cuanto mayor es la altura que se necesita para que la piedra se rompa, mayor es la resistencia de la piedra. Esta medida se da en centímetros, estos centímetros son la altura a la que tenemos que dejar caer la bola de acero sobre la muestra de piedra para que esta quiebre.

La resistencia al impacto del granito Gris Ávila localizado en Piedrahita, Cardeñosa y Mingorría es de 63,75 cms.¹⁷⁵

La resistencia de la piedra caliza de Bernuy de los Porreros, situado a nueve kilómetros al norte de Segovia capital, es de 21,25 cms¹⁷⁶.

La resistencia del mármol veteadado de Macael, que se encuentra en la provincia de Almería, es de 45 cms¹⁷⁷. El mármol de Macael es muy parecido en sus propiedades a los mármoles que se han utilizado en Grecia y Roma para hacer esculturas.

Comprender las propiedades escultóricas de una piedra, significa en buena parte, descubrir estas propiedades de dureza y tenacidad, consiguiendo una percepción y valoración del alcance de las herramientas utilizadas, a través de la práctica.

¹⁷⁵ *Piedras Naturales de España Anuario 1997*. edita Roc Maquina. publicación anual. [s.l.].1997.p.453.

¹⁷⁶ *Ibid*.p.644.

¹⁷⁷ *Ibid*.p.541.

Capítulo II.

Otra propiedad significativa del granito es su masa, a la relación entre la masa y el volumen la llamamos densidad.

En general, un metro cúbico de granito pesa unos unas dos toneladas y media. La masa volumétrica del granito Gris Ávila es de 2,63 gramos por centímetro cúbico¹⁷⁸.

Generalmente ocurre que a mayor dureza más densidad.

El granito no soporta bien los cambios bruscos de temperatura, como los ocasionados por un incendio; si acercamos una llama a una roca de granito, es fácil ver cómo se desprenden los trozos de piedra calentados por el fuego. El tamaño de estos trozos irá en función de la potencia de la llama. En la siguiente fotografía mostramos una gran roca de granito en la que se pueden ver cómo el fuego ha hecho saltar unos trozos de considerable tamaño.



179

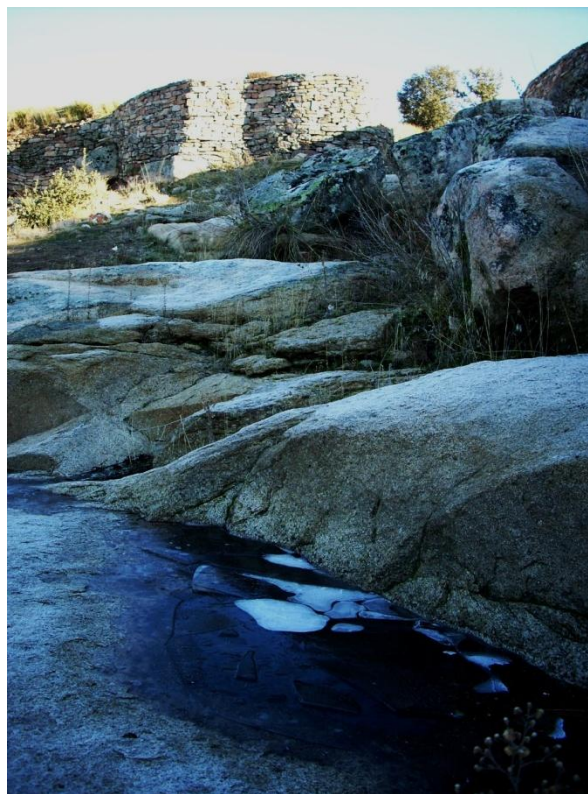
¹⁷⁸ Ibid.,453.

¹⁷⁹ Roca de granito de cinco metros de largo, en la que se pueden apreciar las grandes lascas que hizo saltar el incendio de julio de 2003 que tuvo su

Capítulo II.

La roca de la anterior imagen se encuentra a unos pocos kilómetros de los toros de guisando; no hace muchos años otro incendio llegó a una distancia de uno o dos kilómetros de donde se encuentran los toros. En las zonas arboladas del interior peninsular son muy frecuentes los incendios forestales, sobre todo en la estación estival después de un otoño y primavera secos.

Las heladas también ocasionan un desgaste muy considerable en la superficie de los bloques de granito. El agua que penetra en estado líquido en las pequeñas grietas y fisuras de la superficie del granito, al congelarse se expande y actúa como si fueran pequeñas cuñas que van descomponiendo la roca.



180

origen en el vertedero de Cebreros, a pocos kilómetros de los toros de Guisando. Fotografía del doctorando agosto 2003.

¹⁸⁰ Detalle de las murallas del castro de Las Cogotas, Ávila, donde se puede apreciar en primer término, un charco de agua congelada. El agua al helarse actúa sobre la roca como si se tratara de una cuña. Fotografía del doctorando, diciembre 2007.

1.2. El hierro.

Con la generalización del uso del hierro fueron posibles las herramientas necesarias para labrar un verraco. El hierro es un metal más duro que el cobre y las aleaciones de bronce, pero esto solamente ocurre si está convenientemente fundido y forjado, de no ser así, el hierro es quebradizo e inútil.

Las técnicas de fundición de metales y los conocimientos asociados al control del fuego, como materiales refractarios, combustibles, sistemas de ventilación y demás herramientas afines, se nos presentan muy distantes de nuestro objeto, las esculturas de verracos; pero el escultor ha de tener conocimiento cuando menos básico, de cómo se fabrican sus útiles de trabajo. Si además consideramos que: “El antiguo herrero de los pueblos primitivos era sin duda un personaje distinguido. El fuego y los metales suponían la cima tecnológica del momento y quien los poseía tenía poder.”¹⁸¹ Es natural que el artista cantero quisiera participar de la clase social o estatus del herrero. Nos referimos al herrero como a esa persona que tenía los conocimientos necesarios para unir la tierra y el fuego y crear objetos mágicos. El herrero era quien investigaba y refinaba la tecnología para elaborar los útiles más diversos, desde las espadas y demás útiles de guerra, hasta las agujas de coser, de sus logros metalúrgicos obtenidos se beneficiaba todo el pueblo, de entre sus manos nacían y morían los oficios, creaba hachas, azadas, guadañas y arados para agricultores; herraduras y cencerros para los

¹⁸¹ ALBALADEJO, J. *El avance de los procesos escultóricos*. En: ALBALADEJO, J; et al. *Renovar la tradición*, Congreso Nacional de Bellas Artes, artes plásticas y artes y patrimonio, (La Laguna 25 febrero- 1 marzo 2002), tomo I. Universidad de la Laguna. Santa Cruz de Tenerife. 2006. p.169.

Capítulo II.

ganaderos; picos y palas para los constructores; espadas, lanzas y bocados para los guerreros; y entre esos muchos objetos estaban los punteros, cuñas y cinceles para los picapiedras y escultores.

Las propiedades magnéticas del hierro tampoco debieron pasar desapercibidas al herrero, hoy día las raíces del campo magnético siguen siendo igual de misteriosas que antaño.

1.2.1. El dios Tauromorfo.

En la antigüedad los metales procedían del interior de la tierra, al igual que las plantas y cosechas, con la ayuda celeste de la lluvia, los animales, por extensión también provienen de la tierra, era por lo tanto necesario invocar la protección y el favor del dios o diosa de la tierra y los cielos para encontrar y explotar una mina de metal.

El académico Jorge Maier Allende en su artículo *El lingote en rama chipriota o de piel de toro: símbolo de la antigua iberia*, publicado en el Congreso Internacional Fiestas de toros y Sociedad que se celebró en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001, nos enseña al dios tauromorfo de la atmósfera, nos lo muestra como el dios taurino del rayo, como esposo de la gran diosa madre, nos describe la íntima relación entre la idea de toro, de dios y de la metalurgia y nos enseña a ver el lingote de cobre como una piel de toro sacrificado a ese dios tauromorfo de la atmósfera.



182

El académico Jorge Maier Allende, nos dice de este dios tauromorfo que:

Su origen se encuentra en las civilizaciones del levante mediterráneo, donde todo parece indicar que fue protector de las actividades metalúrgicas ¿Tuvo este carácter en Iberia? No podemos asegurarlo pero no sería extraño. ¹⁸³

La forma del lingote en rama chipriota quizá nos pueda parecer alejada de la figura del toro, pero esculturas como el toro de Villajoyosa, ver Ilustración 28, que representa un toro de aspecto aterrador, deja sin lugar a dudas un espacio privilegiado para la forma de piel de toro sobre su frente.

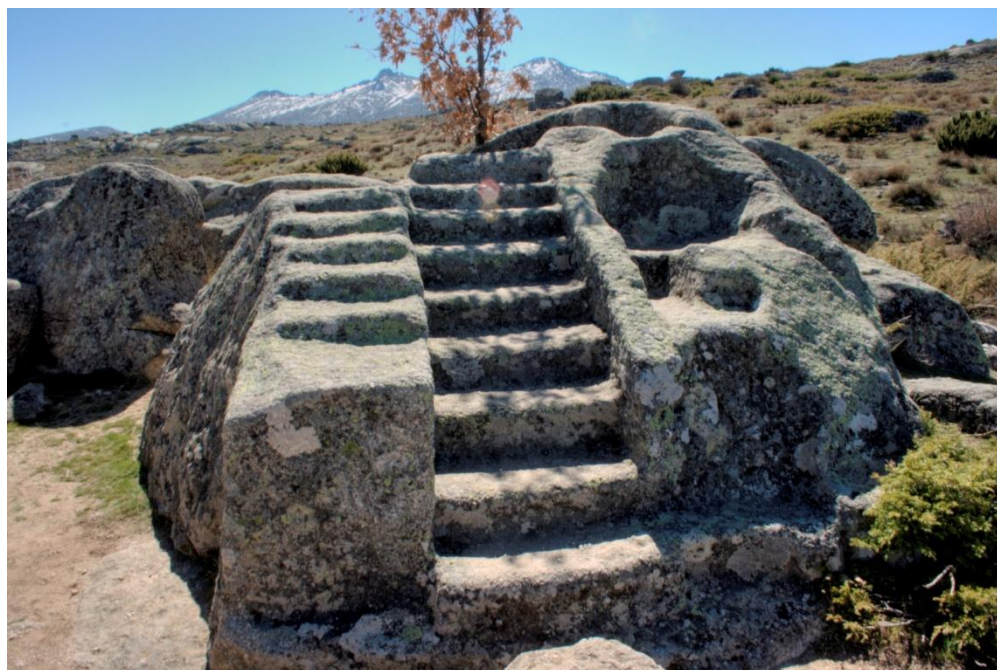
Dentro del recinto amurallado de Ulaca en Solosancho, se encuentra una estructura tallada directamente sobre la roca de granito del lugar, esta ha sido considerada como altar de

¹⁸² Lingote de cobre del Egeo con forma de piel de toro, podemos ver esta forma de piel de toro en obras de orfebrería o en obras arquitectónicas como edificios, altares y tumbas de la época. Fotografía: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Copper_Ingot_Crete.jpg [consulta: 24 diciembre 2008]

¹⁸³ MAIER, J. *El lingote en rama chipriota o de piel de toro: símbolo divino de la antigua iberia*. En: MAIER, J; et al. *Fiestas de toros y sociedad, Congreso Internacional* (Sevilla 26 noviembre- 1 diciembre 2001). Universidad de Sevilla. Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Fundación de estudios taurinos. Sevilla. 2003. p.104.

Capítulo II.

sacrificios, es probable que para celebrar los rituales de sacrificio engalanaran a los animales con la panoplia correspondiente y los llevaran en procesión hasta este tipo de altares. Este altar de granito del Castro de Ulaca es una muestra de la capacidad y dominio que tenía el pueblo vetón sobre el granito.



184

Partiendo desde el altar mostrado, a unos ciento cincuenta metros en dirección sur, se encuentra otra estructura excavada en la roca, esta presenta tres habitáculos y ha sido considerada tradicionalmente como horno metalúrgico, quizá por la semejanza que tiene la boca del horno tallada con pequeño arco, que es muy semejante a las de los hornos de leña de las tahonas; hoy estas estructuras son interpretadas como sauna ritual para tomar baños de vapor.

La persona que trabaja fundiendo metales, sabe que el hierro es más difícil de fundir que el oro, la plata o el cobre y sus

¹⁸⁴ Detalle de la zona conocida como el Altar en el castro de Ulaca, Solosancho, se trata de un pequeño santuario parcialmente excavado en la roca. Fotografía del doctorando, Enero 2009.

Capítulo II.

aleaciones, por lo que el horno para fundir hierro tiene que ser más eficiente y preciso. La técnica del hierro es diferente a la de los otros metales.

1.2.2. Carbón vegetal y aire.

El buen herrero debía saber que para transformar la tierra en hierro se necesita el poder del carbón vegetal; para obtener el carbón vegetal es necesario que la madera pase por el ritual del enterramiento en el fuego sin llama, y siempre bajo un tiempo favorable pues un mal viento o una lluvia acabarían por desbaratar el ritual.

La obtención de carbón vegetal mediante métodos tradicionales se sigue manteniendo en algunas localidades, como en Zarza la Mayor, Cáceres, donde aún podemos encontrar el oficio de carbonero. El carbón de coque utilizado en la fabricación del hierro es un carbón obtenido de manera similar, en ausencia de aire, pero a partir de carbón mineral, no de madera.

El carbón vegetal aporta las calorías necesarias para fundir el hierro y además el carbono actúa como purificador del metal, limpiándolo de óxidos e impurezas.

El aire es el otro elemento indispensable y necesario para la creación del hierro. Un horno para hierro necesita de una excelente ventilación, la vida del hierro depende de los pulmones del horno, lo que nos hace suponer que el herrero contaba con la ayuda de otras personas bien fueran aprendices o bien esclavos, dedicados a mantener una presión constante de aire dentro del horno. El sistema de ventilación del horno sería mediante uno o varios fuelles,

Capítulo II.

probablemente elaborados con madera para darle cuerpo y rigidez, cuero para la flexibilidad de movimiento del fuelle y hierro para las boquillas y los clavos.



185

Trabajar con hierro es muy diferente a trabajar con oro o plata que son metales nobles, más dúctiles y maleables. Si bien el mineral de hierro es más accesible, puesto que se encuentra fácilmente en la naturaleza, y no es necesario reciclarlo.

El cobre, comparado con el hierro, es un metal fácil de fundir, y si se funde con estaño o plomo, el conjunto funde más rápidamente. Dependiendo de las proporciones de las cantidades de cobre, estaño y plomo que se fundían en los crisoles, se obtienen diferentes metales, llamados genéricamente bronce. El crisol es el recipiente donde se colocan los metales a fundir, los crisoles suelen ser de barro o arcilla mezclados con cenizas o tierras especiales.

El bronce es un metal muy cómodo para colar en molde. Se dice colar en molde cuando se vierte el metal fundido en

¹⁸⁵ Detalle de un fuelle para fragua, elaborado con madera, cuero y hierro. Fotografía:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blacksmith%27s_bellows.JPG>
[consulta: 29 enero 2009.]

Capítulo II.

estado líquido dentro del molde. El molde ha de ser capaz de resistir el calor del metal sin romperse, por lo menos hasta que el metal esté lo suficientemente sólido para no perder la forma del molde.

Las cuestiones técnicas a resolver que presenta el alto punto de fusión del hierro, nos llevan a admitir que los vetones no eran capaces de fundir el hierro dentro de un crisol u horno, para después verter el metal en estado líquido dentro de un molde.

El método utilizado por los vetones para conseguir el hierro se denomina reducción directa. La reducción es el proceso inverso a la oxidación y básicamente consiste en quitarle o conseguir desprender las moléculas de oxígeno al mineral de hierro oxidado, mediante el uso de carbón vegetal como combustible.

El hierro por lo tanto se obtendría calentando en un horno las piedras y minerales de hierro a altas temperaturas, hasta conseguir convertirlo en una masa pastosa o esponja, que se golpeaba en caliente para ir la purificando de las escorias, hasta conseguir los lingotes o barras de hierro. Esta manera tan artesanal de producir hierro que se conoce como hierro forjado, produce unas cantidades bastante limitadas.

Por el tamaño y la forma de los hornos, y considerando un horno básico de forma cilíndrica de un metro de altura y un diámetro interior de unos cuarenta centímetros, se llegaría a alcanzar unas temperaturas de entre mil y mil doscientos grados centígrados, que no bastan para fundir el metal de hierro, pero es la suficiente para conseguir una masa esponjosa de hierro, que posteriormente se trabajará golpeándola para purificarla.

Capítulo II.

Dependiendo de lo acerado que saliera el hierro, se podía obtener un metal de dos a cuatro veces más resistente que el bronce¹⁸⁶. Al decir acerado, nos referimos al contenido de carbono presente en el hierro; al aumentar el contenido de carbono en un hierro se gana en resistencia, pero se pierde en ductilidad, esto quiere decir que se deforman menos, y que es más fácil que se rompan al golpearlos.

Los hierros acerados o con alto contenido de carbono son resistentes, pero por este mismo hecho son fáciles de romper o quebrarse cuando los sometemos a esfuerzos límites, al contrario de lo que ocurre con los metales blandos como el bronce, que se deforma antes de romperse.

La experiencia que se obtiene de mezclar cobre con estaño, señalaba un camino de investigación al herrero; si el cobre cambia sustancialmente sus propiedades al mezclarlo con estaño, por qué con el hierro no iba a ocurrir lo mismo.

En algunos restos metálicos del Calcolítico, procedentes del yacimiento de Aldeagordillo en Ávila, los análisis de composición nos ofrecen unas aleaciones curiosas, como la del túmulo 3/A-12, se trata de mineral cobre más hierro, con los siguientes porcentajes: 65,79 % de hierro, 31.01 % de cobre, 0.081% de plata y 2.96 % de estaño.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Estas cuestiones acerca de las propiedades mecánicas de los hierros primitivos, las aborda de manera muy detallada Jordi Auladell Marqués, en su tesis defendida el 4 de abril de 2005, Tecnología del treball del ferro al Nordest peninsular en l'Ibèric Antic i Ple, del departamento Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia de la Universitat de Barcelona. En el apartado 3 Siderúrgia Antiga.

¹⁸⁷ ROVIRA,S; MONTERO,I; CONSUEGRA,S. *Las primeras etapas metalúrgicas en la península Ibérica. I Análisis de Materiales*. Fundación José Ortega y Gasset. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. 1997. p.96.

Capítulo II.

El herrero aprendió que calentando un hierro con carbón vegetal, y luego enfriándolo en agua, adquiriría cierta dureza.

Desde un punto de vista escultórico es evidente que las formas esculpidas en granito requieren una técnica y herramientas especiales para ser talladas, pues el granito es una roca muy tenaz, esto quiere decir que cuesta mucho que la roca parta utilizando una herramienta comparado a lo que cuesta que rompa otro tipo de rocas. Este punto es fácil de comprobar tallando diferentes tipos de piedra.

La cultura de los Verracos o Cogotas II es muy rica en metalurgia, se puede decir que se llegó a generalizar el uso del hierro. De un estudio sobre el ajuar realizado en la necrópolis de Las Cogotas, que es una de las más importantes junto con la de la Osera y la del raso de la Candelada, se observa que:

“Los objetos fabricados en hierro constituyen un 63,3 % de los aparecidos.”...”Otro elemento que parece sugerir esta primacía del hierro sería la existencia de al menos una fragua en el poblado, dato que sería necesario confirmar mediante la excavación del mismo.”...”el hecho de que las tumbas en que aparecieron objetos de hierro constituyen tan sólo un 8,9 % del total de tumbas, debe servir como prevención contra la aparente abundancia del hierro en Las Cogotas.”¹⁸⁸

En la actualidad existe un elevado número de tipos de aceros, tan extenso que ha originado una complicada normativa para su regulación y comercio. El acero que se utiliza para la

¹⁸⁸ WILLIAM S.K. *La Necrópolis de Las Cogotas. Volumen I: Ajuares. Revisión de los materiales de la necrópolis de la Segunda Edad del Hierro en la Cuenca del Duero (España)*. B.A.R Internacional Series. England 1987, Gran Bretaña. pp.249-250.

Capítulo II.

fabricación de herramientas en frío es el denominado en las distintas normativas como:

UNE: F5242; SAE/AISI: S1; DIN 17350: 60WCrV7;
UNI: 55WCrV8KU; AFNOR : 55WC20; W.Nr. 1.2550.¹⁸⁹

Pero no basta con tener un buen acero, además de que su composición sea óptima hace falta un buen templado. El templado consiste en calentar el acero hasta que esté a una temperatura entre los 800°C y los 1000°C para después enfriarlo rápidamente, normalmente en agua o aceite, a este proceso lo llamaremos temple en aceite o agua, y con él se consigue aumentar considerablemente la dureza y la tenacidad del acero.

En este proceso es importante controlar tanto el tiempo de calentamiento como el de enfriado, siendo por lo general un calentado lento y un enfriado rápido, en el enfriado se ha de tener cuidado de que el acero no se raje ni se agriete.

El templado del acero UNE 5242 debe ser realizado cuando está entre 880°- 910°C y debe ser enfriado en un baño de aceite.

Después del temple al acero se le ha de someter a lo que se llama revenido. El revenido consiste en calentar nuevamente el acero por un tiempo determinado a una temperatura, normalmente entre los 200° y los 500°C, esta nueva temperatura como vemos es más suave que la del temple. En el revenido se mantiene el acero durante un tiempo

¹⁸⁹ La normativa UNE es la adoptada por la Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR). La norma SAE/AISI es la común en los Estados Unidos de America del Iron and Steel Institute. La norma DIN es del Instituto Alemán de Normalización. La norma UNI es del Ente Nazionale Italiano di Unificazione. La normativa AFNOR es de la French Standards Association. La W.Nr. es alemana, viene de werkstoffnummer que es algo así como la numeración del material. Existen más normativas que omitimos.

Capítulo II.

determinado a temperatura de revenido, con este nuevo calentamiento las tensiones ocasionadas por el temple en el acero se suavizan y desaparecen, el tiempo de revenido recomendado para el citado tipo de acero UNE 5242 es de dos horas mínimo para espesores de hasta 20 milímetros al que se le añadirán tres minutos por cada milímetro de más. En el acero UNE 5242 un revenido a 200°C aumentará considerablemente su dureza y la tenacidad, y un revenido a 500°C aumentará un poco más la tenacidad que si lo hacemos a 200°C, pero reducirá un poco la dureza.

1.3. Herramientas.

En este apartado estudiaremos los diferentes utensilios necesarios para la elaboración de un verraco. El uso de algunas herramientas varía dependiendo de las necesidades culturales de cada época y región, como se da con el trépano o la gradina, en ambos casos su uso a lo largo de la historia está bastante bien documentado. En este trabajo abordaremos el estudio de las herramientas intentando ponernos en la situación del escultor vetón. Por este motivo no estudiaremos en este trabajo la abundante maquinaria neumática o eléctrica que se utiliza en la actualidad para trabajar la piedra.

En la antigüedad la herramienta era un elemento de unión entre el herrero y el artesano o cantero que trabajaba la piedra, siendo necesaria la cooperación y el trabajo en común de estos dos primitivos gremios, que quizá en el entorno prerromano del centro peninsular no estuvieron tan diferenciados.

Si bien las herramientas son imprescindibles para la materialización de las esculturas, la creación de un verraco es

Capítulo II.

posible gracias a la decisión y determinación de un conjunto de personas, de una masa social dispuesta a que se materialice la idea de un verraco. Un verraco es por tanto el resultado de una política social donde se adivina un entramado rico y complejo; el verraco es un medio para conseguir un objetivo aceptado de común acuerdo por el grupo. El verraco nace con el apoyo general y la contribución de los ciudadanos de entonces, por lo que se convierte en la expresión de un pueblo, una demostración cultural, religiosa, científica y técnica que se resume en su arte.

1.3.1. Puntero, cincel y similares.

En el curso académico 1970-1971, el historiador de arte Rudolf Wittkower dio unas conferencias en la Universidad de Cambridge, en las que mantenía que:

Las primeras esculturas griegas –más o menos las que van desde mediados del siglo VII hasta casi la mitad del siglo V antes de Cristo- fueron en gran medida realizadas a base de labor de puntero.¹⁹⁰

Esta importancia de la labor del puntero en la escultura de la antigua Grecia nos da unas pistas o directrices muy importantes a la hora de considerar el uso del puntero en la práctica escultórica vetona.

El puntero es y ha sido históricamente, la herramienta básica fundamental para trabajar el granito y cualquier otro tipo de roca. La supervivencia de esta herramienta a lo largo de los siglos se puede deber a su sencillez. La estructura del puntero no puede ser más simple, se trata de una varilla de hierro con

¹⁹⁰ WITTKOWER, R. *La escultura procesos y principios*. Alianza. Madrid 1999. p. 25.

Capítulo II.

uno de sus extremos afilados. Pero aún así en su simplicidad, el puntero puede ofrecer muchas variaciones capaces de convertirlo en una herramienta óptima para trabajar la piedra o por el contrario totalmente inútil.

Una característica indispensable para que un puntero sea bueno para trabajar el granito es la calidad del hierro o acero, como ya vimos en el anterior capítulo acerca del hierro.

Partiendo de la base de que utilizamos un buen material de hierro, la otra variable que configura el puntero es su forma, la forma afecta sobre todo a la punta y al diámetro de la varilla utilizada y su longitud.

La dureza del granito hace que tengamos que usar unos punteros con una punta bastante roma, ya que si esta es muy afilada se quebrará a los pocos golpes de trabajo. Sobre todo si al usarlo lo clavamos en la roca y no le damos salida al fragmento picado, sino que clavamos el puntero sobre la roca como si se tratara de un clavo sobre una madera, en ángulo recto. El escultor H.J. Etienne¹⁹¹ refiriéndose a las herramientas que utilizaban los griegos en el siglo V a. C, sostiene que esta manera de trabajar usando el puntero perpendicular a la superficie de la piedra, era ocasionada por la escasa resistencia de las herramientas de bronce o si estas eran de hierro, de un hierro de baja calidad.

Con un puntero de bronce, es posible trabajar durante algún tiempo sobre piedras blandas, usándolo en ángulo recto, pero no pensamos que esto sea aplicable a piedras duras como lo es el granito. Somos de la opinión de que al usar los punteros de bronce en ángulo recto sobre piedras de una dureza

¹⁹¹ ETIENNE, H.J. *The Chisel in Greek Sculpture*. E.J.Brill, Leiden. Netherlands. 1968. p.15.

Capítulo II.

relativa baja o media, este se pueda conservar sin deformarse, durante un período de tiempo de trabajo razonable. Pero hay que decir que trabajar la piedra con unos punteros de un metal blando o quebradizo, hace que el trabajo de tallar la piedra sea bastante duro y penoso.



192

De la misma manera que un cuchillo bien afilado corta mejor que uno gastado, un puntero con la punta afilada hace que sea más dócil y manejable, con el puntero bien aguzado haremos saltar el trozo de roca que deseamos. Lo ideal sería que el puntero estuviese siempre afilado pero el desgaste de los continuos golpes con la roca es muy elevado. Es por este motivo que al trabajar el granito se usen varios punteros, que se van desechando al desgastarse la punta. Los punteros gastados se llevarán al herrero para su aguzado en la fragua.

¹⁹² Detalle de los cuartos traseros de un león con la cola enrollada sobre la pata, situado en los jardines del Museo Arqueológico de Esparta, Grecia, en este mármol se pueden apreciar los agujeros que deja el golpe de puntero en ángulo recto. Fotografía del doctorando, agosto 2008.

Capítulo II.



193

Una solución ingeniosa es dividir el puntero en dos piezas, una parte para empuñarlo a modo de mango y otra a modo

¹⁹³ Punteros de diferentes secciones y diámetros usados para trabajar granito, la escala mide 10 centímetros. Fotografía del doctorando junio 2008.

Capítulo II.

de punta recambiable de quita y pon, para poder sustituirla cuando se desgaste, así se reduce el peso que hay que llevar al herrero.



194

El inconveniente de este tipo de puntero recambiable es que las puntas pueden quedar torcidas, a algún cantero o escultor quizá le resulte más cómodo, pero por norma general, el puntero tiene que ser una herramienta recta para que la fuerza del golpe de la maza se trasmita sin interferencias a la roca.

Para evitar los problemas de desgaste y ruptura que ocasiona el granito, los punteros que se comercializan en la actualidad para este tipo de piedras duras, tienen una punta de metal duro, de widia o carburo de tungsteno, que es un metal cerámico de una gran dureza, por lo que su desgaste por abrasión es muy lento, además el ángulo de la punta es bastante abierto, con lo que se consigue una herramienta de mayor robustez. Estos punteros son bastante resistentes, y facilitan enormemente la labor de talla de los canteros actuales.

¹⁹⁴ Puntero de puntas recambiables, con su punta y un recambio. Fotografía doctorando junio 2008.

Capítulo II.



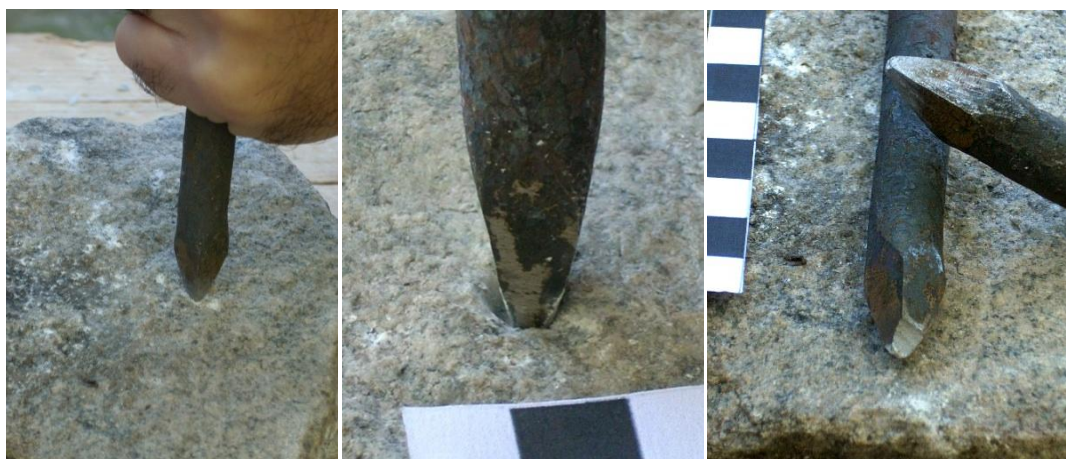
Los punteros pueden tener la punta en forma de cono, y también en forma de pirámide o prisma normalmente con tres o cuatro aristas, esta forma prismática le confiere cierta rigidez frente a la cónica. La forma cónica ocasiona una talla más imprecisa, ya que las aristas que presentan las puntas con forma de prisma ayudan a concentrar la energía del golpe, ocasionando una talla más controlada y precisa.

La forma de la punta influye mucho en la talla, creemos que es un aspecto personal de cada artesano o escultor, quizá debido a las diferentes fisionomías.

Si posicionamos el puntero en ángulo recto sobre la superficie de la roca, y lo golpeamos con la maza, el resultado es un orificio pequeño, un ligero punto cóncavo sobre la superficie, si seguimos atacando con el puntero sobre el mismo orificio, este irá agrandándose poco a poco. Esta manera de trabajar la piedra con el puntero en ángulo recto hace que la punta se vuelva roma muy rápidamente, sobre todo si el hierro no es muy acerado. Si golpeamos con excesiva fuerza, puede ocurrir que la punta de hierro no resista y se rompa, esto ocurre cuando el puntero no está bien templado, como se puede ver en una de las siguientes fotografías.

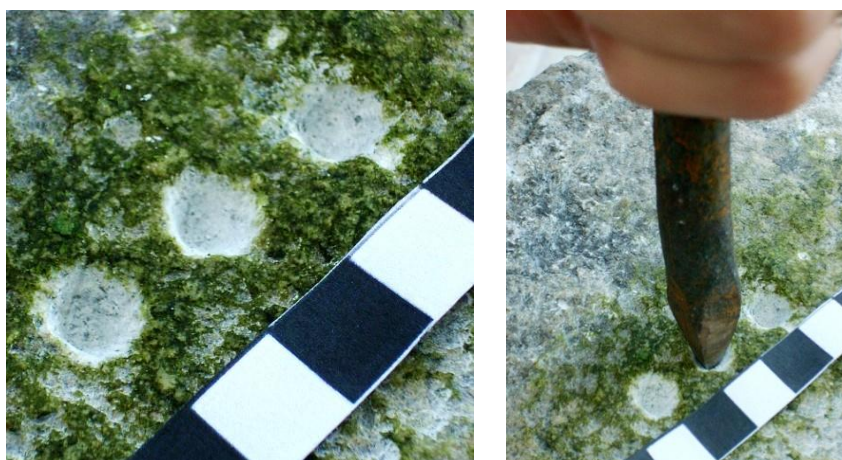
¹⁹⁵ Punta de widia, de un puntero pequeño, como para pequeños acabados y detalles. Fotografía del doctorando mayo 2008.

Capítulo II.



196

Dependiendo de la calidad de la roca y de sus propiedades, será posible la realización de orificios continuos, esto es unos cerca de otros, practicados con el puntero en ángulo recto; en una roca difícil de tallar, los trozos de piedra intermedios entre los orificios se partirán al tallar los agujeros.



197

El uso del puntero en ángulo mella la estructura cristalina de la roca, dejando unos puntos de distinto color allí donde se aplicó el puntero con exceso de fuerza. Sobre la roca de

¹⁹⁶ Atacando la piedra en ángulo recto, Detalle del orificio, escala de intervalos de un centímetro y muestra de un puntero con la punta rota. Fotografías del doctorando. Octubre 2008.

¹⁹⁷ Detalle de tres orificios practicados sobre granito con una separación de menos de un centímetro, y una profundidad de medio centímetro, realizados utilizando el puntero en ángulo recto. Fotografía del doctorando, octubre 2008.

Capítulo II.

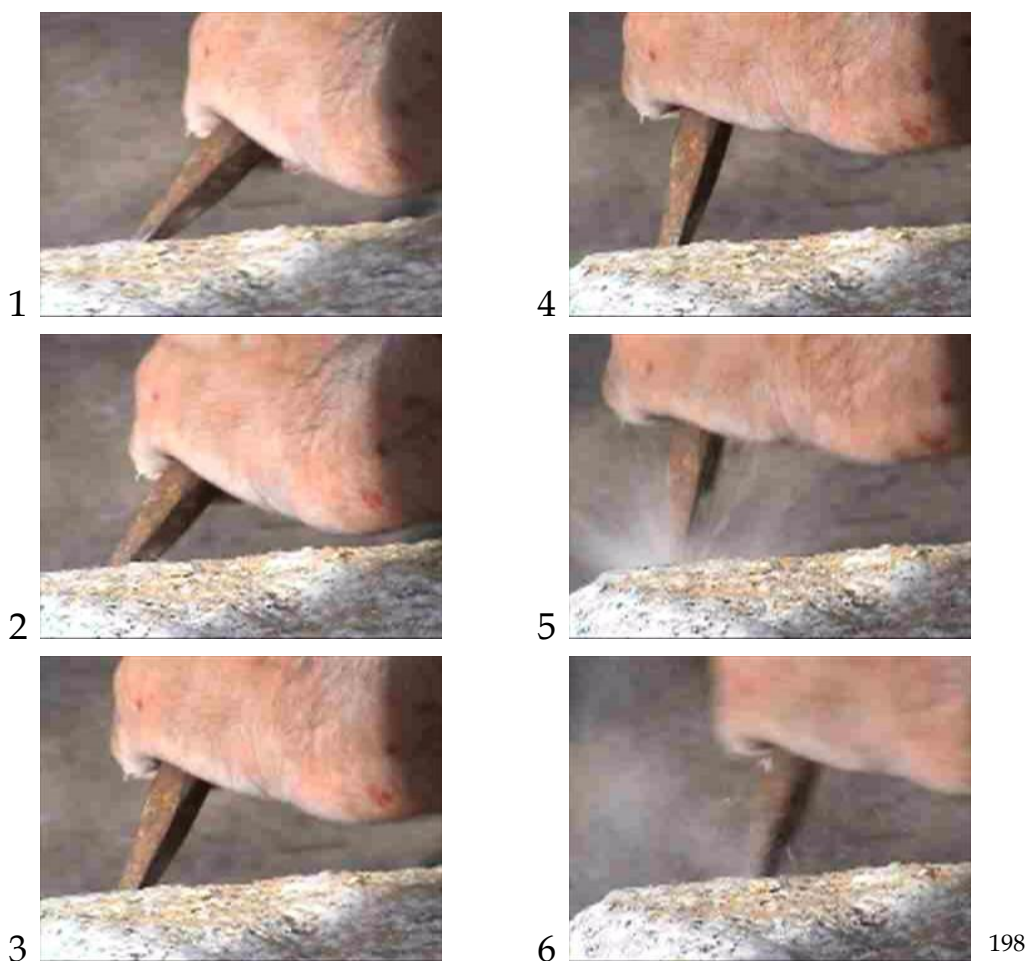
granito es menos apreciable este efecto que sobre el mármol y piedras calizas, en las que por su color destacan los puntos blancos que deja la huella del puntero.

La labor del puntero en ángulo recto es lenta, ya que los impactos del puntero aplicado en ángulo recto sobre la roca, no desprenden lascas o trozos considerables, sino que más bien van destruyendo la estructura de la roca, como triturándola en un mortero.

Si aplicamos el puntero sobre la roca con cierto ángulo, veremos que a diferencia de aplicarlo en ángulo recto, se desprenderán trozos de roca a cada golpe de puntero, siendo más rápida la efectividad si se aplica inclinado; la labor del escultor es controlar el ángulo usado y la fuerza aplicada, para ir restando a la piedra de forma controlada las partes sobrantes. Al usar el puntero con cierto ángulo, este va dejando un rastro sobre la roca, unos surcos y punteados muy característicos.

A continuación mostramos una secuencia de un golpe de puntero, en la que el cantero posiciona el puntero de una manera muy inclinada y lo va levantando hasta que considera que el puntero está en el ángulo óptimo y es cuando efectúa el impacto con la maza, este movimiento se repite de una manera mecánica, casi inconsciente.

Capítulo II.



Cada golpe de puntero sigue el mismo proceso, entre un golpe y otro, el puntero cambiará de lugar, no se aplicará insistiendo sobre un mismo punto, sino que se levantará y se colocará sobre otro punto distinto de la piedra. Al ir variando la posición del puntero se consigue que haya salida para los trozos de roca que se desprenden, al contrario de lo que ocurriría cuando se aplica el puntero en ángulo recto, que no deja salida a las partes desprendidas. Si se insiste sobre un punto con el puntero, este se desgastará rápidamente. El resultado de un buen uso del puntero es un sonido rítmico,

¹⁹⁸ Secuencia del uso del puntero, la imagen número cinco muestra el momento del impacto sobre la roca. Fotografía del doctorando. Mayo 2008.

Capítulo II.

resultado de posicionar el puntero sobre la roca y del impacto del martillo sobre la base del puntero.

También ocurre que al aplicar el puntero con cierto ángulo su punta sufre mucho mecánicamente, por lo que se ha de adaptar la fuerza que se aplica al puntero según sea su diámetro. Los punteros de diámetros más grandes soportarán mejor los esfuerzos mecánicos.

El diámetro de la herramienta influye en la precisión de la talla, por lo que se ha de adaptar el diámetro del puntero a cada momento del proceso de la labra. Se comenzará utilizando los punteros más grandes para las labores de desbaste, y se irá disminuyendo el tamaño de los punteros según se vaya afinando la talla de la escultura.

La fuerza con la que golpeamos la herramienta ha de estar acorde con el diámetro de esta. Si hacemos una labor de desbaste con un puntero fino, de entre seis y diez milímetros de diámetro, nuestro brazo absorberá gran parte de la energía de los impactos, pudiendo ocasionar lesiones, si el trabajo es continuado. Por lo tanto, para las labores donde se requieren fuertes golpes de mazo, como es en el caso de desbastar la piedra, se ha de hacer uso de punteros de mayor diámetro, de entre quince y treinta milímetros de diámetro. Con una herramienta de mayor diámetro el golpe quedará más amortiguado, y nuestro brazo sufrirá menos.

Las marcas que deja el puntero pueden ser parecidas a las que dejan los picos, con el puntero se consigue un trabajo de más precisión que con el pico ya que el puntero se apoya sobre la piedra en el punto donde se quiere trabajar y luego se golpea sobre él con el mazo, ya que para tallar con un puntero de este tipo es necesario el uso de una maza de cantero. El trabajo con

Capítulo II.

el pico es más impreciso, hay que tener puntería para acertar en el sitio adecuado con el golpe de pico.



199

Las huellas que encontramos en los verracos por lo general son huellas de punteros, aunque en ocasiones estas huellas de puntero son similares a las que deja el cincel. En la siguiente fotografía se aprecian las marcas dejadas por la herramienta en el vientre del verraco, no se distingue bien si son de puntero o de cincel. Por lo general es fácil encontrar huellas de herramienta en la zona de la panza y en las partes interiores donde es incómodo trabajar, debido a que hay que forzar la postura para llegar a esos sitios y el espacio para usar el mazo es limitado.

¹⁹⁹ Diferentes texturas del granito, conseguidas a base de puntero. Fotografías del doctorando. Enero 2009.



200

En la siguiente fotografía que mostramos, de herramientas procedentes del castro de las Cogotas, encontramos un hierro con forma de puntero, se muestra junto a lo que parecen ser dos espadas y dos cinceles. Pero no creemos que haya sido utilizado para tallar granito, su punta es demasiado larga, por lo que no resultaría apropiado, sí podría haber sido utilizado sobre una roca más blanda. Aunque si nos fijamos en el extremo donde se golpea con el mazo, se puede ver que no tiene signos de haber sido utilizado, no presenta ninguna rebaba ni chaflán ocasionado por el uso.

²⁰⁰ Detalle de la columna entre las patas traseras y del hueco interior de un verraco, procedente de Las Cogotas, donde se pueden ver las marcas dejadas por las herramientas. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.



201

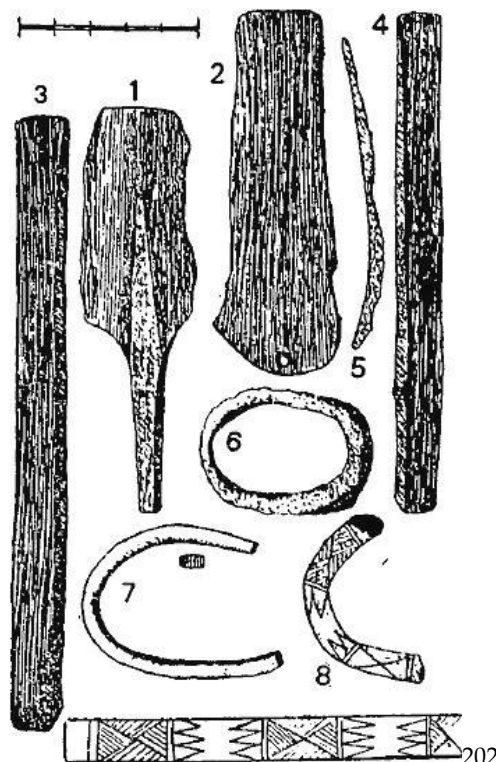
Entre el puntero y las espadas hay una especie de cincel con unas orejas como para servir de tope del mango o como para atar un palo y usarlo a modo de azuela; debajo de este extraño

²⁰¹ Espadas y Herramientas de hierro. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-3743: "Hojas de espada y otras piezas de hierro del castro de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila). 1927-1929".

Capítulo II.

cincel, se puede ver una herramienta que sí podría ser un cincel de cantero, este, a diferencia del puntero, sí presenta síntomas de haber sido percutido. Un cincel vetón para tallar granito es muy probable que tuviese esa forma, muy parecido a los llamados cortafríos utilizados en construcción. A pesar de estar bastante erosionado, se puede ver que su base está recalada, que es el resultado de haberla golpeado repetidas veces con un objeto duro como una maza de hierro, capaz de deformarlo de esa manera.

En la siguiente imagen mostramos varios objetos de hierro procedentes de la casa Be2 del castro de El Berrueco en Salamanca. Los números 3 y 4 están catalogados como escoplos de hierro. Es probable que los cinceles que se usaron para tallar los verracos tuvieran un aspecto parecido a estos escoplos.



²⁰² Los escoplos del Berrueco están fechados antes del final de Cogotas I, hacia el siglo VIII a.C. Dibujo. J.Maluquer. 1958.

Capítulo II.

El cincel al igual que el puntero es una herramienta simple, similar en su estructura. Cincel y puntero se diferencian en la forma de su filo, el filo del puntero acaba en un punto y el filo del cincel termina en una línea. Esta diferencia hace que el cincel tenga mayor superficie de contacto con la piedra, por lo que si golpeamos con la misma fuerza a un puntero y un cincel del mismo diámetro y longitud, veremos que el puntero concentra la presión en un punto mientras que el cincel dispersa esa presión en una línea.



203

El puntero al concentrar la presión en un punto hace que los trozos de la piedra salten o se levanten antes que si esa presión está más dispersa, como ocurre con el filo del cincel, por lo que el puntero levanta mayores trozos de piedra que el cincel, si estos son de igual diámetro y longitud y si les aplicamos la misma fuerza de golpe de maza.

²⁰³ Cinceles de acero utilizados para trabajar el granito. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

Con el puntero conseguimos quitar trozos de piedra de una manera rápida, con el cincel no se puede trabajar el mismo volumen de piedra que con el puntero, pero se gana en definición.

El cincel sirve para dibujar las superficies, para concretar los planos de las formas. Con el cincel nivelamos los volúmenes, alisamos y unificamos la superficie rugosa que deja el paso del puntero.

Con el cincel se pueden definir las aristas de un bloque, como mostramos en la siguiente imagen.



204

Una forma tan delicada como lo es la arista de un bloque, no puede ser esculpida mediante un puntero, se ha de hacer uso del cincel. Para que las aristas no se rompan al tallarlas con el cincel, hay que dirigir el sentido del golpe hacia el interior del bloque, y hacer que una parte del filo del cincel corra por la arista, manteniendo la otra parte del filo en vuelo. Además de

²⁰⁴ Cincel con punta de widia utilizado para definir las aristas de un pequeño cubo de granito. Fotografía del doctorando. Junio 2008.

Capítulo II.

golpear con delicadeza, puesto que un golpe excesivamente fuerte hará que salte la esquina de la piedra.

Con el cincel el escultor expresa su idea, su intención. Dentro de la gran variedad de cinces que hay el escultor ha de encontrar el que se ajuste mejor a sus necesidades.

El cincel para tallar granito ha de ser una herramienta robusta, el ángulo de su filo ha de ser abierto. Los canteros suelen preferir los cinces con punta de widia para trabajar el granito, por su resistencia y docilidad.



205

El acabado o superficie final que presentan los verracos bien conservados, es una superficie áspera, con el granulado natural típico del granito, en apariencia sin lijado o alisado mediante medios abrasivos, por lo que se puede pensar en el uso exclusivo del cincel para conseguir el acabado de las esculturas.

Don Francisco Vives Boix, en su trabajo La Dama de Elche en el año 2000 análisis tecnológico y artístico, nos habla de las

²⁰⁵ Detalle de un cincel con la punta de widia, apropiado para trabajar el granito. Fotografía del doctorando, junio 2008.

Capítulo II.

herramientas utilizadas por el escultor para realizar dicha dama, nos cuenta que el escultor:

en ocasiones puede utilizar cinceles enmangados en madera a los que golpea también con macetas de madera o simplemente los desliza con la fuerza de sus brazos sobre la piedra para labrar pequeñas superficies lentamente y evitando los golpes fuertes.²⁰⁶

Esta manera de trabajar la piedra con cinceles enmangados no es eficiente sobre la piedra de granito debido a su dureza, los detalles que se consiguen con estas herramientas enmangadas como se puede apreciar en la labor que muestra la Dama de Elche, no son posibles de obtenerse sobre la roca de granito. Es por este motivo que las labores sobre el granito son más limitadas en detalle, o al menos lo fueron en el pasado, ya que hoy en día, existen herramientas como los discos diamantados que permiten la realización de detalles finos sobre este tipo de rocas duras.

El cincel que se usa para tallar granito ha de ser un cincel robusto, de diámetro generoso. Los cinceles de tamaño pequeño, también llamados uñetas, se usarán para la realización de detalles finos, como inscripciones o los acabados de formas en relieve. Las uñetas también se pueden usar para la perforación de orificios y para la realización de pequeños cajeados y calados.

Un tipo particular de cincel para realizar estas operaciones delicadas es el cincel de filo largo, también llamados buriles, de los que mostramos una colección en la siguiente imagen.

²⁰⁶ VIVES, F. *La Dama de Elche en el año 2000, análisis tecnológico y artístico*. Tilde, Valencia. 2000. p. 31.

Capítulo II.

No creemos que se hayan usado este tipo de cinceles tan sofisticados en el proceso de talla de un verraco.



207

Otra herramienta semejante al cincel es la media caña, se diferencia de este en que su filo en vez de ser recto es curvo. La media caña es imprescindible para avanzar y redondear las formas cóncavas, allí donde ni el puntero ni el cincel son útiles, pues dejan marcas no deseadas.



208

Dentro del proceso de elaboración de un verraco, el uso de la media caña sería recomendable, aunque no imprescindible; en líneas generales, se puede afirmar que las formas y los

²⁰⁷ Juego de cinceles para realizar calados, cajeados y perforaciones. Cortesía de Icaro Maiterena. Fotografía del doctorando. Junio 2008.

²⁰⁸ Detalle de mediacaña con punta de widia, se comercializan con una capa de pintura protectora para evitar que el metal se oxide.

Capítulo II.

volúmenes de un verraco son mayoritariamente convexos. En algunos casos hay que exceptuar las zonas de la papada, pecho y cuello, además de la zona de nacimiento o unión de las patas con el cuerpo o costillares, que son claramente formas cóncavas; en dichas zonas suponemos que se hizo uso de la media caña, o de un cincel desgastado, con los bordes redondeados por el uso, que es la evolución natural de una herramienta a otra, cuando el escultor por necesidad hace uso de los útiles que dispone a su alcance para elaborar las formas que le interesan.

En la siguiente imagen mostramos el robusto cuello de uno de los toros de Guisando, por su tamaño y amplitud, es posible tallarlo a base de puntero y cincel, pero su forma cóncava, hace que la media caña sea la herramienta más cómoda para trabajarlo.



209

²⁰⁹ Detalle de uno de los Toros de Guisando, Ávila, donde se puede apreciar la forma convexa entre la papada y el cuello, un repliegue de la piel adorna la forma. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

En algunos verracos el uso de la media caña no es tan evidente o necesario como en el caso mostrado en la anterior imagen. Las formas que encontramos en cada verraco nos dan ciertas pistas acerca de la herramienta que se utilizó en cada uno de ellos.

Aunque el uso de las gubias es más habitual a la hora de tallar madera, la gubia es otra herramienta fundamental para tallar piedra. Su característica fundamental es su sección en forma de U. La gubia al igual que la media caña se usa para el acabado de formas convexas, debido a su forma, la gubia es una herramienta un poco más delicada que la media caña y su uso ha de ir precedido del paso de punteros o cinceles, aunque si la piedra es lo suficientemente blanda puede tallarse directamente con la gubia, como se puede ver en el bloque de mármol de la siguiente imagen. Se trata de una piedra que forma parte de la muralla de Micenas, en ella se puede apreciar sin ninguna duda los surcos que dejó el paso la gubia.



210

En la antigüedad, el uso de la gubia sólo era posible sobre piedras blandas, y no sobre roca de granito. En la actualidad se puede usar la gubia sobre todo tipo de rocas gracias a la calidad de los aceros. Por este motivo y por la ausencia de huellas o marcas de gubia en los verracos, creemos que el escultor vetón no hizo uso de esta herramienta.

Otra herramienta que se puede considerar como evolución del cincel es la gradina, la gradina tiene un filo dentado que visualmente es muy característico. La gradina es una herramienta delicada, y de una elaboración más compleja que un puntero o un cincel. Por otra parte, una gradina si no está hecha de un buen acero, no aguantará por mucho tiempo la dureza del granito, las gradinas que se usan en la actualidad

²¹⁰ Fragmento de la muralla de Micenas, donde se aprecian los canales que deja la talla con gubia; detalle de gubia para piedra. Fotografía del doctorando. Julio 2008.

Capítulo II.

para trabajar el granito están fabricadas con metales muy duros y resistentes, o metales cerámicos, como ya hemos visto anteriormente. Por estos motivos, además de la ausencia de marcas de gradina en los verracos, pensamos que no se hizo uso de la gradina para confeccionar estas esculturas.

El uso de la gradina a lo largo de la historia de la escultura es discontinuo. La gradina se usa para nivelar las formas abruptas y rugosas de la roca o zonas donde se ha trabajado con el puntero, con el paso de la gradina se definen los planos y la forma de la superficie donde se aplica.



211

La gradina deja una textura rayada de finos surcos y marcas muy características, en las que se distingue fácilmente el número de dientes de la herramienta.

Una herramienta muy útil a la hora de desbastar el bloque de piedra con bastante precisión es el escafilador, sobre todo cuando se usa con una piedra dura como el granito.

²¹¹ Gradinas de acero, la cantidad y forma de las puntas es muy variable, pero no profundizaremos en el tema al no considerarla como útil para tallar un verraco. Fotografía del doctorando. Enero 2009.



El escafilador en apariencia es parecido a un cincel ancho, al que se le ha recortado su filo creando un pequeño plano. Esta herramienta quita mucho material y se usará en las primeras etapas de la talla.

1.3.2. Cuña y barrena.

En las canteras del Castro de Ulaca, podemos apreciar los cortes que se hacían en las masas de granito para extraer grandes bloques de piedra. Para partir la dura piedra de granito se utilizan las cuñas, la cuña es un prisma triangular de tamaño variable de entre cinco y veinticinco centímetros de longitud, esta puede ser de metal o de madera, las de madera aprovechan la fuerza que hace la madera al hincharse con el agua. En algunos bloques de granito, obras del escultor

²¹² Uso del escafilador en el desbaste de los bloques para la construcción de un muro. Fotografía del doctorando. Febrero 2008.

Capítulo II.

Eduardo Chillida, se pueden apreciar las marcas de las cuñas de madera que se utilizaron en la extracción del bloque; en la página web del Museo Chillida Leku podemos leer lo siguiente acerca de las cuñas de madera:

Eduardo Chillida trabajaba los materiales, sacados de la naturaleza, con gran respeto e intentaba dialogar con ellos en lugar de someterlos completamente.

Esta idea condicionaba la propia elección del material. Muchas de las esculturas que puede ver en el jardín se realizaron a partir de bloques traídos desde la India, donde el material se saca con planos de exfoliación: fíjese en las marcas blanquecinas de las esquinas: corresponden a las cuñas de madera que se introducen en las grietas naturales de la piedra. La madera se riega y, al humedecerse, se va ensanchando y, al mismo tiempo, va rompiendo la piedra pero respetando la propia estructura de la misma.²¹³



²¹³Museo Chillida Leku. *30 Aniversario Peine del Viento, Septiembre 08, Granito*. [en línea] <<http://www.eduardo-chillida.com/30-Aniversario-br-Peine-del-Viento.332+M5321303b4ee.0.html>> [consulta: 27 octubre 2008]

²¹⁴Obra de Eduardo Chillida, en granito, emplazada en los Jardines del Museo Chillida Leku, en Hernani, Guipuzcoa, País Vasco. Fotografía:

Capítulo II.

En las cuñas de madera, la fuerza para que la roca parta, se obtiene de la capacidad de la madera para hincharse al ser mojadas con agua; primero se ajustan bien las cuñas a los agujeros perforados y luego se mojan para que estas se hinchen. En las cuñas de hierro la fuerza se obtiene directamente por los golpes de la maza. La cuña transforma en sentido perpendicular, la fuerza de dirección vertical que se ejerce al golpear con la maza en la cuña. Con la cuña conseguimos que la fuerza que usamos al golpear la cuña se transmita a la roca en un par de fuerzas opuestas que someten la roca a una fuerza de tracción en el punto donde se clava la cuña. Esta fuerza es la que causa la rotura, ya que las rocas no aguantan bien los esfuerzos de tracción.

El hierro era un material de gran valor, no es descabellado el pensar en el uso de cuñas de madera para la extracción de la roca.

<http://www.flickr.com/photos/luismi/113329422/in/photostream> [consulta: 27 octubre 2008]

²¹⁵ En esta cara del bloque se puede apreciar el color gris azulado de un pelo o veta natural que se ha aprovechado para sacar el bloque. Fotografía: Jaume Meneses. <http://www.flickr.com/photos/jaumemeneses/1424453961> [consulta: 27 octubre 2008]

Capítulo II.



216



217

El uso de las cuñas es sencillo, siguiendo la línea de corte se hacen unos agujeros o taladros en la roca, la cantidad de agujeros para las cuñas y la distancia entre ellos, dependerá del tamaño del bloque que se quiera extraer, para los bloques necesarios para tallar un verraco, con un palmo de distancia entre los taladros es suficiente. Los agujeros para introducir

²¹⁶ Detalle de dos cuñas apropiadas para partir un bloque de granito de tamaño pequeño o mediano. Fotografía del doctorando. 2008.

²¹⁷ Detalle de dos cuñas de tamaño grande para ser usadas en agujeros de barreno. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo II.

las cuñas serán lo suficientemente profundos para que al ir clavando la cuña dentro de ellos, esta no llegue a tocar el fondo del agujero antes de que parta la piedra, puesto que la cuña rebotaría al ser golpeada con el mazo. Las dos caras de la cuña han de asentar bien en las paredes de los agujeros, para transmitir correctamente la fuerza del martillazo a las paredes del agujero.

Los agujeros para introducir las cuñas en la roca se pueden hacer con un puntero, pero llega un momento en el que al ir haciendo más profundo el agujero, no podemos dar el ángulo adecuado al puntero para que el golpe sea efectivo y quite la porción de roca que nos interesa para seguir avanzando hacia el interior de la roca, pues la herramienta choca con las paredes más exteriores del orificio, para evitar esto el orificio se practica como una pequeña zanja siguiendo el plano de corte, así podremos darle la inclinación necesaria al puntero para que sea efectivo. Hay que profundizar en la pequeña zanja golpeando a un lado y a otro alternativamente, con el puntero dentro del plano de corte y procurando que los trozos desprendidos salgan fuera del orificio. Las paredes del orificio han de ajustar bien a las caras de la cuña.

Capítulo II.



218

Al usar el puntero se ha de picar de tal manera que los restos que quitemos vayan saliendo del agujero, hay que intentar dirigir fuera del agujero cada trocito de roca que se pica. Con el puntero no podemos conseguir orificios profundos, pero si lo suficiente para usar las cuñas.



219

²¹⁸ Agujeros hechos con puntero en piedra de granito, La perforación presenta dos caras en las cuales se ajustará cuña. Fotografía del doctorando junio 2008.

Capítulo II.

Otra manera para realizar los orificios para las cuñas es usando una barrena, con esta herramienta se consiguen orificios muy profundos.

Para usar el barreno lo más cómodo es empezar haciendo un agujero guía con un puntero, tallando bien las paredes del orificio dándole una forma circular para ajustarlo bien al diámetro del barreno. Cuando el agujero tenga un par de centímetros de profundidad, seguiremos taladrando con la barrena, esta es una barra de hierro con un extremo cortante, un cincel se puede utilizar a modo de barreno, lo introduciríamos en el agujero hecho con el puntero y lo iríamos rotando a medida que golpeamos repetidamente el barreno con la maza. La posición del barreno ha de ser perpendicular a la roca, no ha de tener la inclinación que le damos al puntero. Las cabezas de los barrenos pueden llegar a ser bastante complejas, llegando a tener un gran número de filos cortantes, en las siguientes fotografías mostramos tres barrenos uno de seis filos, otro de ocho filos y uno de doce filos, el más sencillo sería de un filo.



²¹⁹ Bloque de granito preparado para ser cortado en tres piezas, canteras del castro de Ulaca, Solosancho, Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Capítulo II.



Las cabezas de varios filos son más adecuadas para rocas blandas, pues en la roca dura sufren demasiado y su aguzado es complejo.

Las barrenas, si son más grandes que las anteriormente mostradas, hace necesaria la intervención de más de una persona para su rendimiento óptimo. Una persona sujeta firmemente la barrena y la va colocando mientras la gira a cada golpe de maza que otra persona le da. La fotografía

²²⁰ Barrenos manuales con cabezas de seis, ocho y doce filos. Fotografías del doctorando Junio 2008.

Capítulo II.

siguiente muestra una barrena de un metro de longitud y unas mazas de peso considerable en las que es necesario utilizar el movimiento de todo el cuerpo para su uso.



Al usar la barrena, el polvo y los restos que se van quedando depositados en el agujero hay que sacarlos, bien con un hierro a modo de cuchara o bien metiendo y sacando un trapo empapado en agua para que se adhieran los restos. Los restos pegados al trapo se limpian bien en un balde con agua.

Otra manera de hacer un agujero en la roca es mediante el uso de un taladro o trépano, este método hace menos énfasis en la percusión de la barrena y se centra más en el giro y en el poder de abrasión del metal o de los polvos adicionales. Al no encontrar huellas o restos de los agujeros que dejan estas herramientas, pensamos que el berbiquí y el trépano móvil de arco no se usó en las labores de talla de los verracos, motivo por lo que no abundaremos más en este tipo de herramientas. El uso de estas herramientas es bastante variable a lo largo de la historia. Hay que decir que los actuales equipos de taladrar combinan la percusión y el giro.

²²¹ Dos mazas de gran tamaño y una larga barrena de un solo filo.

Capítulo II.



222



223

Lo normal en las canteras de hoy día es el uso de maquinaria neumática de aire comprimido. Las barrenas modernas son golpeadas por un martillo neumático, y por todo lo largo de su interior hasta la cabeza perforadora, la barrena está recorrida por un orificio que expulsa aire comprimido, consiguiendo así que la barrena se refrigere, y que se expulsen fuera del agujero el polvo y los restos de roca triturada.

Los profundos agujeros que se consiguen con la barrena hacen posible el uso de unas cuñas más largas, lo que se traduce en mayor efectividad a la hora de partir la roca al estar más en el interior de ella las fuerzas de tracción que provocan su ruptura.

Las modernas cuñas llevan aparejadas dos lengüetas de hierro que se amoldan y acoplan a las paredes del orificio practicado por la barrena. La cuña se desliza mejor sobre las paredes de metal que sobre la rugosa roca, estas además pueden ser lubricadas para que tengan menos fricción. En la

²²² Berbiquí sin el taladro o trépano. Fotografía del doctorando junio 2008.

²²³ Trepano que gira mediante la fricción de la cuerda de un arco enrollada a un cilindro estriado de madera, el mango permite el movimiento giratorio del conjunto. El taladro y el arco no aparecen en la fotografía. Fotografía del doctorando junio 2008.

Capítulo II.

siguiente fotografía se pueden ver las cuñas de siempre al lado de las modernas, que son más largas pues están pensadas para ser introducidas en agujeros hechos con barrenas, y al actuar a mayor profundidad las fuerzas que rompen la roca, son más efectivas.



224



225

²²⁴ Diversos tipos de cuñas, y lengüetas de metal, la escala mide diez centímetros. Fotografía del doctorando junio 2008.

²²⁵ Tres cuñas de tamaños pequeño, mediano y grande, para usar en agujeros perforados con barrena o taladro. Fotografía del doctorando junio 2008.

Capítulo II.

Las cuñas se han de disponer de tal manera que todas hagan fuerza para abrir la piedra en el mismo sentido y siguiendo el plano de corte, esta fuerza que han de transmitir las cuñas a la piedra es perpendicular al plano del corte. Las cuñas transforman la fuerza vertical del golpe, en dos fuerzas horizontales y contrarias, que son capaces de partir la roca.



226



227

²²⁶ Cuñas colocadas para partir un bloque de granito. Fotografía del doctorando. 2008.

²²⁷ Cortes de cantera, al pie del cerro de Las Cogotas en Ávila, los bloques con un corte bastante limpio, son extraídos directamente de la loma con el

Capítulo II.

Para que el corte sea limpio, las cuñas no se han de poner demasiado separadas entre sí, si la superficie definida por el plano de corte sobre la roca es grande, las cuñas se tendrán que poner más juntas, ya que la fuerza que provoca la ruptura de la roca es el resultado de la suma de los esfuerzos de todas las cuñas. Si se colocan pocas cuñas, es posible llegar a cortar la roca, pero también es fácil no llegar a conseguir la fuerza de tracción necesaria para partirla, además de que con pocas cuñas se deja la posibilidad de que la roca parta por donde no se desea.



228

En la anterior imagen se pueden ver las marcas dejadas por las cuñas, en la roca de la derecha que es la roca madre de la cantera, se han utilizado nueve cuñas dispuestas muy juntas unas de otras, y en la roca rectangular de la izquierda se pueden observar las marcas de cinco cuñas en su arista superior, se han usado menos cuñas al ser un trozo de roca suelto.

uso de las cuñas, en la roca se puede ver la marca que deja la cuña.
Fotografía del doctorando enero 2008.

²²⁸ Detalle de rocas de granito en una cantera moderna en la provincia de Ávila, se puede apreciar la marca de las cuñas. Fotografía del doctorando noviembre 2008.



229

En la anterior fotografía se puede apreciar el corte de un bloque de granito de las canteras del castro de Ulaca, en Solosancho, Ávila. El bloque está partido pero no se han movido ninguna de las dos partes que lo formaban.

Si comparamos los bloques de granito de las dos fotografías anteriores veremos lo angulosas y perfectas que son las aristas de los bloques modernos comparadas con lo redondeadas y suaves que se quedan con el paso de los años, como se ve del bloque de las canteras de Ulaca.

El granito no suele presentar problemas de veta, también llamado por los canteros hebra o ley, esta responde a la disposición del grano. Los problemas con la veta son más típicos de areniscas, pizarras y mármoles. La dirección del grano se distingue por la facilidad con la que la piedra se fractura al golpearla en una determinada dirección. En este sentido el granito es bastante homogéneo.

²²⁹ Detalle de bloque de granito en las canteras del castro de Ulaca, Solosancho, Ávila, siglos III-I a.C. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

Al formarse la roca de granito en el interior de la tierra, los minerales tienen el tiempo suficiente para formar estructuras ordenadas, formando granos o cristales, los cristales se forman cuando un líquido se convierte lentamente en sólido, los minerales que solidifican primero definen una red o estructura que será rellenada por los minerales que vayan solidificando después. Así, los granos o cristales van formando redes de tal manera que estas en ocasiones determinadas son más fáciles de romper si los golpeamos desde una dirección determinada, debido a su estructura de cristalización o dirección del grano.

El cantero usa la expresión raje o hebra para determinar el sentido en el que parte la roca.

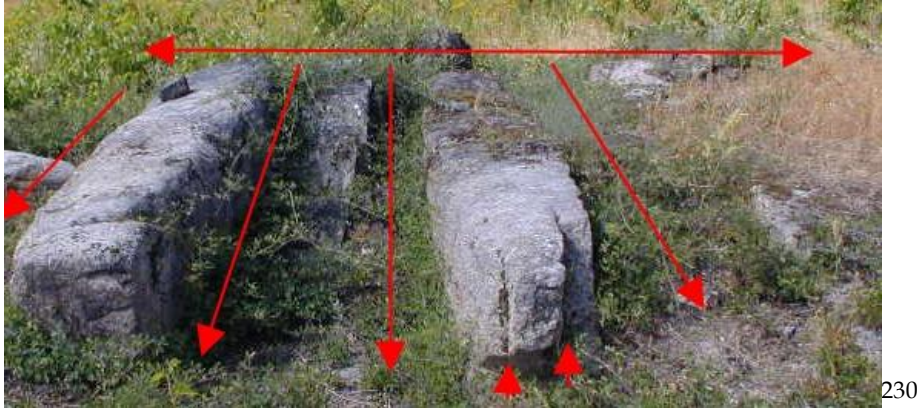
Para partir una roca en contra de la dirección del grano que es lo que el cantero llama tronce, deberemos poner las cuñas mas juntas entre si.

Las diaclasas son una fractura natural de la roca, ocasionada por diversos motivos, son los lugares más sensibles del granito, si se aprovechan estas grietas para efectuar sobre las mismas el corte de los bloques con las cuñas, el proceso será más rápido y sencillo, puesto que la roca ya está fraccionada, pero se corre el riesgo de que el bloque resultante al seguir su fractura natural, no coincida con las medidas y forma del bloque que se desea.

El granito suele presentar una red ortogonal de diaclasas por donde actúan más fácilmente los agentes erosivos. Los agentes erosivos actúan como cuñas naturales sobre las diaclasas del granito provocando su ruptura. En la siguiente fotografía se muestra unos bolos de granito en los que es fácil

Capítulo II.

determinar la dirección de las diaclasas, por la red de cuadrícula que presenta la disposición de las rocas sobre el terreno.



Dentro del recinto amurallado del castro el castro de Ulaca en Solosancho, existen unas canteras donde podemos ver estas fracturas naturales de la roca madre que son aprovechadas en la extracción de los bloques, en estas canteras, la roca madre presenta fracturas en planos horizontales al plano del suelo, como las capas de una cebolla, lo que facilita la extracción de los bloques al tener que realizar solamente los cortes de las caras verticales, como se puede apreciar en el bloque de granito de la siguiente fotografía, el bloque con forma prismática que vemos en primer término está preparado para ser partido en dos, presenta cuatro orificios para emplazar las cuñas, estos orificios se muestran más detalladamente en la fotografía siguiente. En la extracción de este bloque se ha usado la fractura natural de la roca como plano de una de sus caras. La ausencia de roca en dos de las caras laterales del bloque nos indica que el resto de la capa de roca ya ha sido extraído de la cantera.

²³⁰ Rocas de granito cercanas a los toros de guisando en la provincia de Ávila, en las que se puede apreciar la disposición ortogonal de las diaclasas, señaladas con flechas rojas. Fotografía del doctorando. Enero 2007.

Capítulo II.



231



232



233

El castro de Ulaca fue ocupado a finales de la Edad del Hierro.

²³¹ Cantera dentro del recinto amurallado del castro de Ulaca, Solosancho, Ávila, donde se pueden observar gran cantidad de piedras preparadas para cortar. Fotografía del doctorando, enero 2009.

²³² Detalle de los cuatro orificios que presenta la piedra de la anterior fotografía. El primer orificio es una gran caja redonda comparado con los tres restantes, Fotografía del doctorando, enero 2009.

²³³ Detalle de las fracturas naturales en la roca madre. Ulaca, Solosancho, Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Capítulo II.

No se deben confundir los pelos o venas que por acumulación de diferente material pueda tener la roca, con la dirección de la veta. Un pelo suele ser la acumulación de un mineral, como el mismo cuarzo, y no tiene por qué estar fracturado, ni tampoco restar consistencia a la roca. En los cuartos traseros del verraco que está en la plaza de la iglesia en Solosancho, se puede apreciar un pelo de un mineral blanco que recorre el jamón izquierdo, este pelo ha resistido mejor el desgaste y la erosión ocasionada por el paso del tiempo, quedando como una especie de cresta, como mostramos en la siguiente fotografía.



El granito se trabaja más fácilmente si está recién extraído de la cantera y conserva cierta humedad, ya que al perder esta

²³⁴ Verraco de Solosancho, y detalle del pelo de mineral blanco que recorre su jamón izquierdo. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Capítulo II.

agua por estar expuesto al aire libre adquiere cierta dureza, en detrimento de su labrabilidad.

En el municipio de El Berrueco, en la provincia de Madrid, con motivo de las fiestas, durante el mes de mayo, se celebra un concurso regional de cantería. Para este concurso se utiliza la piedra de granito y se dan dos modalidades, una es la labra de un sillar y otra es el despiece de un bloque que es la que nos interesa en este punto. Los canteros en poco menos de una hora y usando las cuñas, el puntero y la maza, han de despiezar un bloque cubicado de un metro de largo y de medio metro por medio metro de base. El modo de proceder es ir dividiendo cada bloque resultante por la mitad, hasta obtener un total de dieciséis bloques. En este concurso se valora la perfección de los bloques y la rapidez con la que se cortan. El granito fractura con las cuñas mejor que otras piedras más blandas.

1.3.3. El mazo y el pico.

Es frecuente entender el mazo como herramienta necesaria para labrar la piedra, Iván Negueruela²³⁵ en su estudio sobre la técnica escultórica ibérica en el siglo V a.C., clasifica esta herramienta como necesaria. Quizá si no fuera tan evidente o necesario su uso los datos y las evidencias sobre esta herramienta serían más abundantes.

Esta falta de documentación tanto arqueológica como documental, se deba quizás al carácter sencillo y humilde del mazo y de su simpleza estructural, es difícil encontrar un

²³⁵ NEGUERUELA, I. *Aspectos de la técnica escultórica Ibérica en el siglo V a.C.* *Lvcentvm IX-X Anales de la Universidad de Alicante, Prehistoria, arqueología e historia antigua.* Alicante. 1990-91. p.80.

Capítulo II.

mazo vetón en un museo, o algún dato acerca de martillos o mazos en las memorias de las excavaciones de la época prerromana.

Esta dificultad para encontrar evidencias tanto arqueológicas como de textos o documentos acerca de las mazas utilizadas en la época que se tallaron los verracos, nos da lugar a plantearnos alguna alternativa, si bien consideramos que la fisonomía de los actuales mazos debe ser muy parecida a la de los utilizados en la antigüedad.

No obstante hemos encontrado unas piedras catalogadas como útiles de percusión o posibles mazos, estos nos recuerdan a las piedras que se usaban en el neolítico como útiles de percusión. La forma de estos mazos es de canto rodado, como la que mostramos en la siguiente fotografía del Archivo Juan Cabré.



236

Unos ejemplares finamente elaborados de este tipo de piedras son las llamadas cabezas de Candelario, ver Ilustración 13, ya

²³⁶ Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-0459: "Útil lítico, posiblemente un martillo, procedente del cerro El Castillo. (Cardeñosa, Ávila.) Hacia 1930.

Capítulo II.

hablamos sobre ellas en el apartado 2.2.2 del capítulo I. Se trata de piedras de forma redondeada que presentan una acanaladura en su perímetro, como para ser sujetadas por una cuerda alrededor. Estas piedras se pueden utilizar a modo de mazo, pero por su tamaño y peso estos mazos no parecen aptos para la talla de piedra, sino que más bien parecen objetos de la panoplia de un guerrero o de sacerdote, pues parecen más adecuados para la batalla o el sacrificio de animales; el poeta Homero nos cuenta que:

del divino Areítoo, a quien por sobrenombre llamaban
el macero así los hombres como las mujeres de
hermosa cintura, porque no peleaba con el arco y la
formidable lanza, sino que rompía las falanges con la
férrea maza.²³⁷

El diseño de estas piedras es como para aplastar y romper huesos de un golpe. Es evidente que aunque su manejo tenga una mecánica similar a los mazos de tallar piedra, su uso y finalidad nos resultan muy diferentes.

En la siguiente fotografía de objetos procedentes de las Cogotas, se puede apreciar un martillo al lado de dos hoces y una especie de trinchante. Este martillo por su forma es apropiado para trabajar metales, al tener el plano de la cabeza que se utiliza para golpear ligeramente redondeado, resulta especialmente indicado para la realización de formas esferoides, como cuencos u objetos muy variados como las hoces que figuran al lado.

²³⁷ HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003. p.1640. *La Ilíada*. Rapsodia VII, 136.



238

La forma de este martillo no impide que se le pueda dar un uso genérico, pero no es el indicado para trabajar la piedra, ya que la cara que ejerce el golpe es de dos centímetros y

²³⁸ Herramientas de hierro. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-3746: "Hoces, trinchante y martillo de hierro del castro de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila). 1927-1929".

Capítulo II.

resulta demasiado estrecha para poder atinar el golpe sobre el puntero, cincel u otra herramienta que se use para tallar. Esta cara ha de tener una superficie por lo menos de nueve centímetros cuadrados para que el mazo sea cómodo de usar. Hay que tener en cuenta que el número de golpes que se necesita para realizar una escultura en piedra es muy elevado, por lo que es imprescindible que la herramienta empleada sea cómoda y fácil de usar.

El mazo, es la herramienta indispensable para trabajar la piedra, sirve para golpear o percutir sobre otras herramientas intermedias entre la piedra y la maza, como el puntero, el cincel y otras semejantes que necesitan del mazo para ser útiles.



239



240

²³⁹ Mazo ligeramente curvo. Fotografía del doctorando. Junio 2008.

²⁴⁰ Mazo recto muy usado, pueden apreciarse los rizos de hierro que se forman en los cantos por la deformación que causan los golpes. Fotografía del doctorando. Junio 2008.

Capítulo II.

El mazo es por lo tanto una herramienta de uso combinado, se necesita de la coordinación de movimientos de los dos brazos y herramientas para su correcto uso y funcionamiento. El peso de la maza ha de estar en relación con el diámetro de la herramienta complementaria con que se use. Por lo tanto se usará un mazo pesado para las herramientas de diámetro grande, y un mazo pequeño para las herramientas de diámetro pequeñas.

La cabeza del mazo puede ser de formas muy variadas, dentro de unos parámetros de peso que oscilan entre el medio kilo de las usadas para trabajos finos y cuatro kilos o más para los mazos de partir piedras y de usar con cuñas.

Los diferentes pesos de la cabeza del mazo influyen como variables para conseguir este trabajo de esculpir la piedra, así utilizando un mazo con una cabeza pesada, el trabajo será más rápido, pero más cansado y menos preciso que con una cabeza más ligera. Con una cabeza ligera se puede obtener el mismo trabajo, pero llevará más tiempo conseguirlo.

Al percutir con el mazo concentramos la fuerza del movimiento sobre una zona determinada de la piedra. Esta energía cinética se transforma en trabajo, mediante el mazo transformamos la energía del movimiento en la energía o trabajo necesario para tallar la piedra, que en definitiva es romperla dándole la forma que buscamos.

Las mazas de madera son más ligeras que las de hierro, y más voluminosas. Por la naturaleza del material, las cabezas de madera se desgastan más rápido que las de metal. La madera ha de ser dura como el boj, fresno, roble, tejo, haya, sanguíñuelo, nogal o encina. Estas maderas también se usan para los mangos.

Capítulo II.



Mazo de medio kilo.



Mazo con los cantos rebajados.



Mazo de campana de un kilo.



Mazo de campana para detalles.

Capítulo II.



Mazo cilíndrico.



241



Martillo de ebanista.



Martillo.

²⁴¹ Detalle del Fidas del campanario, relieve en mármol de Andrea Pisano 1345, se puede ver una maza de doble campana usada con un cincel; museo dell'Opera del Duomo, Florencia. Fotografía del doctorando. 2003.

Capítulo II.



Martillo de herrero, para trabajar el hierro.



Martillo de herrero.



Mazo de madera de forma esferoidal.



Mazos de gran tamaño usados para extraer y cortar bloques de piedra.

El mazo por sí solo, se puede usar para comprobar la calidad de la piedra; escuchando el sonido que emite la piedra al golpearla con el mazo podemos saber si la piedra es buena o mala para la talla. Si la piedra emite un sonido metálico, como de campana, la piedra es buena para la talla, si otra piedra del mismo tamaño y forma emite un sonido apagado y sordo, la

Capítulo II.

piedra probablemente tendrá grietas o pelos que amortiguan el sonido.

El pico es una herramienta en la que se funden las formas y características de las dos herramientas que hemos estudiado, el puntero y el mazo.

La siguiente fotografía, de objetos del castro de Las Cogotas, nos muestra dos herramientas que bien pueden servir de útiles para tallar el granito.



242

Con un pico como el mostrado en la parte superior de la anterior fotografía, procedente de las Cogotas, es posible realizar el trabajo de desbaste de un verraco, e incluso de avanzar las formas más esquemáticas del verraco. Con el pico

²⁴² Herramientas de hierro. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-366: "Pico y doble pico hallados en el castro de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila). 1927-1929".

Capítulo II.

se desprenden de la roca grandes fragmentos, por lo que es indicado para trabajar piedras grandes, como las usadas para los verracos, se usa golpeando la piedra con un cierto ángulo, para que tengan salida las esquirlas al picar.

El otro pico que podemos ver se asemeja un poco a las punterolas usadas en minería, esta especie de pico punterola se puede usar dándole golpes de maza en su extremo achatado. Para usarlo de este modo es necesaria la intervención de dos personas, uno que maneje el mazo mientras otro coloca la punterola en el lugar adecuado de la roca. También se puede usar por una persona como se usaría normalmente un pico.

Para tallar el granito, que es una piedra dura, el pico ha de tener una punta no muy afilada, se considera una punta afilada si esta tiene menos de treinta grados. La punta ha de estar correctamente templada, puesto que se le exige un gran esfuerzo. Si la punta es muy dura el pico quiebra, y si es demasiado blanda, el pico se deforma.



243

²⁴³ Picos de cantero, las formas y tamaños de estos son tan variadas, que es difícil proponer una clasificación que abarque todas. Fotografía del doctorando, julio 2008.

Capítulo II.

Cuando el tamaño del pico es más pequeño, este permite realizar un trabajo más fino, al ser más menudos los trozos de piedra que se desprenden. Este pico de menor tamaño es conocido como escoda, la escoda puede presentar una de sus dos puntas sustituida por una forma de martillo. Utilizando la escoda después del pico, es posible definir mejor las formas de la escultura.



244

²⁴⁴ Copia de relieve renacentista, sita en la entrada de un taller de mármol en la Via dello Studio, Florencia, en la que se aprecia el uso de una escoda para trabajar una figura humana. Fotografía del doctorando. 2003.

Capítulo II.



245

Si el pico o escoda en vez de acabar en un punto lo hace en una línea, como si se tratara de un cincel, obtenemos una herramienta que llamaremos trinchante y que mostramos a continuación.



246

Si al trinchante le practicamos unas ranuras en su filo, como si se tratara de una gradina, obtenemos el trinchante de peine que mostramos en la siguiente fotografía.

²⁴⁵ Talla de un bloque de granito usando la escoda. Fotografía del doctorando. 2008.

²⁴⁶ Detalle de trinchante sin mango. Fotografía del doctorando, junio 2008.

Capítulo II.



247

Si en la extremidad de la maza se le practican varias puntas, obtenemos una herramienta muy útil para allanar los planos e igualar las rugosidades o irregularidades que presente la escultura. A esta herramienta la llamaremos bujarda, a continuación mostramos la fotografía de una bujarda. Esta herramienta es delicada, obsérvese en la fotografía que le faltan algunos dientes, también es difícil de reparar, por lo que las bujardas modernas presentan las cabezas extraíbles e intercambiables.

²⁴⁷ Trinchante de peine forjado manualmente en la fragua. Fotografía del doctorando, junio 2008.



248

1.4. La base o pedestal.

La base es un elemento estructural necesario en la escultura de un verraco, esta asegura su estabilidad y reparte el peso de la figura sobre el terreno. La base está siempre tallada en el mismo bloque de roca que el verraco, para darle consistencia.

²⁴⁸ Bujarda de catorce puntas. Fotografía del doctorando. Junio 2008.



249

Sobre la base descansan apoyadas las patas y los refuerzos interiores que unen las patas; en ocasiones como muestra la anterior fotografía existen columnas que van de la base hasta el vientre. Cuando el hueco entre la base y el vientre no está vaciado del todo, la base tiene menos sentido estructural, como vemos en el verraco de la siguiente fotografía, el cual está formando parte de los muros de una iglesia en el pueblo de Arévalo en Segovia.

²⁴⁹Detalle de una base con parte de las extremidades, falta el cuerpo. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-277: "Verraco de granito de Las Cogotas fotografiado junto a una vivienda del pueblo (Cardeñosa, Ávila). Hacia 1929".



250

Todos los verracos presentan una base o pedestal, y es lógico pensar que aquellos que no la tienen, es porque la han perdido.

La base facilita el transporte y movilidad de la escultura, sin que peligre su integridad. Las bases en ocasiones suelen presentar un labrado de desbaste, sin ningún refinamiento posterior, excepto en la cara superior, esto nos lleva a pensar que las basas iban enterradas en el suelo, tal y como presentan su estado actual los toros de guisando ver Ilustración 23.

En teoría en las caras que no van a ser vistas por el espectador es más fácil encontrar las huellas de las herramientas, siendo lo normal encontrar señales de herramientas de desbaste como el pico.

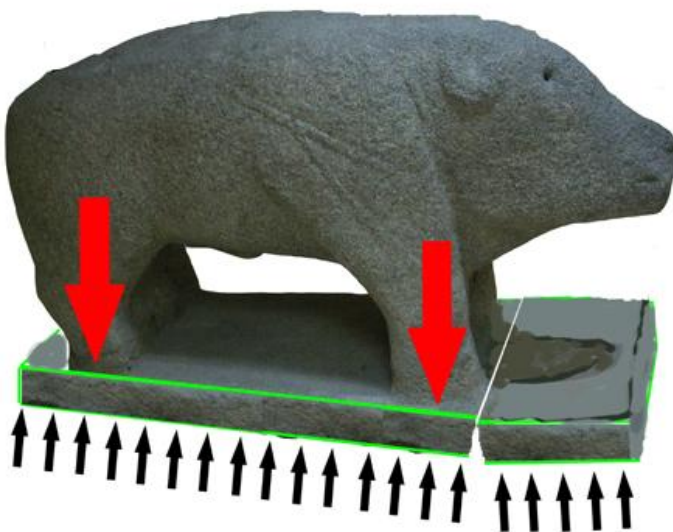
La forma de la basa es de paralelepípedo recto, su espesor es variable, pero se puede observar que este suele estar en la misma proporción que el diámetro imaginario de las patas. En general, su longitud y ancho también están en función de los límites donde nacen las pezuñas, lo que hace que en casi

²⁵⁰ Dos detalles de un pequeño verraco, del que pensamos que está inacabado, creemos que la cabeza se dejó sin tallar, por lo que la base sería un poco más corta. Fotografía del doctorando. Enero 2008.

Capítulo II.

todos los verracos la cabeza vuela sobre un espacio que no llena la base, y en menor medida lo mismo ocurre con los cuartos traseros ver Ilustración 21.

El hecho de que la base no se prolongue por debajo de lo que es el vuelo de la cabeza, nos hace pensar que el escultor o cantero que las labró, sabía que si dejaba una base demasiado larga, esta se rompería fácilmente debido a la tensión estructural. En la siguiente fotografía recreamos sobre un verraco del Museo Arqueológico Nacional una base anormalmente alargada bajo el vuelo de la cabeza, en ella están marcadas las fuerzas a las que se ve sometida la escultura por su propio peso, y que sería la causante de un par de fuerzas contrarias que llegarían a la ruptura de la parte delantera de la base.



251

²⁵¹ Composición ficticia de las fuerzas ocasionadas por el propio peso de la escultura sobre una base anormalmente alargada en su extremo delantero, Estas fuerzas ocasionarían la ruptura de la base. Fotografía del doctorando. Junio 2008. Daniel L.Schodek hace un completo estudio de las fuerzas estructurales que rigen la escultura en su libro *Structure in Sculpture*, ver bibliografía.

Capítulo II.

La ruptura de la base se debe a que el granito es mecánicamente poco resistente a las fuerzas de flexión, como ocurre con casi todas las rocas.

La norma UNE-EN 12372:2007 aprobada por la Asociación Española de Normalización y Certificación²⁵², es la que se utiliza en construcción para controlar la resistencia mecánica a la flexión de las piedras. Básicamente el ensayo consiste en someter a una muestra de la piedra de 20 x 7 x 3 centímetros, apoyada en sus extremos, a cargas crecientes hasta que rompe. El resultado es una medida que se puede expresar en kilogramos por centímetro cuadrado. La resistencia mecánica a la flexión del granito Gris Ávila localizado en Piedrahita, Cardenosa y Mingorría es de 156 kilogramos por centímetro cuadrado²⁵³.

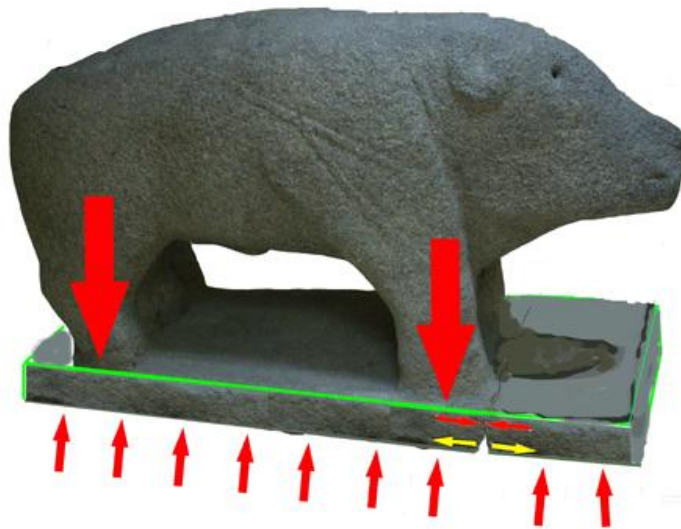
156 kilogramos por centímetro cuadrado parecen una cantidad de kilos bastante aceptable, pero si los comparamos con los kilos que puede soportar la misma roca sometida a compresión entonces veremos que esa cantidad es discreta. La norma UNE que controla la resistencia a la compresión es la 1926:2007, con esta norma se trata de saber cuánta presión es capaz de soportar una muestra de la roca de 7 x 7 x 7 centímetros hasta que se rompe. Y el dato que tenemos para el granito Gris Ávila es de 1100 kilogramos por centímetro cuadrado²⁵⁴.

Estos conceptos de flexión y tracción aplicados a la resistencia de la roca, los entendemos manejados y usados de una manera intuitiva por el escultor o cantero vetón.

²⁵² La página web de la Asociación Española de Normalización y Certificación es <http://www.aenor.es>

²⁵³ *Piedras Naturales de España Anuario 1997*. edita Roc Maquina. publicación anual. [s.l.].1997. p.453.

²⁵⁴ *Ibíd.* p.453.



255

En la imagen anterior están dibujadas en amarillo las fuerzas de flexión producidas por el propio peso de la escultura; aunque el granito aguanta de sobra los esfuerzos de flexión ocasionados por su peso, con el tiempo y ayudado por los factores que alteran la piedra, esta se va debilitando hasta su ruptura.

Por lo que hemos visto de la base ficticia, que era demasiado larga, podemos deducir que el artista vetón observa una economía en las formas, el escultor no fuerza los límites de la piedra, conoce el uso y el espacio que se le va a dar a la escultura y le da la forma correcta.

Las marcas que encontramos en algunas bases como la que mostramos en la siguiente fotografía de uno de los toros de Guisando, nos muestran unos surcos grandes y profundos, realizados con una herramienta de gran diámetro. El gran tamaño de este toro que tiene 2,77 metros de longitud, hace posible el uso de herramienta de gran tamaño sin que peligre la integridad de la escultura.

²⁵⁵ Fuerzas de flexión señaladas en color amarillo. Composición y fotografía del doctorando. Junio 2008.



256

1.5. La figura.

La manera de abordar la talla de una figura puede responder a limitaciones técnicas, no es lo mismo utilizar herramientas de bronce que herramientas de hierro, o poder hacer uso del trépano, el estilo también condiciona la forma de tallar una pieza, dependiendo de las necesidades en la forma impuestas por el estilo, ambas limitaciones van evolucionando al ritmo que impone la sociedad.

En este apartado intentaremos seguir la huella de los pasos que dejó el escultor durante el camino de la talla de un verraco; veremos algunos procesos posibles, e intentaremos

²⁵⁶ Huellas de la herramienta sobre la cara interior de la base de uno de los toros de Guisando, resaltan en color marrón sobre el color gris del granito, porque con el tiempo se ha depositado arena en las cavidades. Fotografía del doctorando. Diciembre 2008.

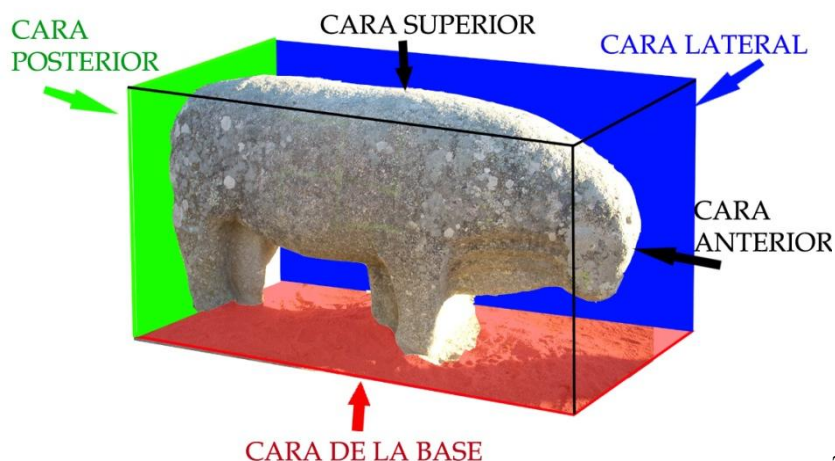
Capítulo II.

descubrir las etapas necesarias en el proceso de creación de las esculturas.

Si bien los procesos que describiremos se pueden generalizar para muchas de las esculturas, la diversidad y variedad de tipos de esculturas junto a su evolución a lo largo de los años, hace que no se puedan aplicar estos métodos en un sentido estricto a todas las esculturas. Pero dada la similitud de ejecución que vemos en muchas de ellas se puede pensar en la idea de talleres o centros especializados en la talla de verracos. Es lógico también pensar que cuanto más alejado estuviese el escultor de estos centros de producción, más diferente sería su método o proceso de realización.

1.5.1. Nomenclatura.

Para una mejor comprensión utilizaremos la siguiente nomenclatura para referirnos a las diferentes partes del bloque:



257

²⁵⁷ Recreación de la forma geométrica que ocuparía el bloque de granito, con los planos de sus caras en diferentes colores. Composición fotográfica del doctorando. Diciembre 2008.

1.5.2. El modelo.

Lo primero que nos planteamos es acerca de la necesidad o no de un modelo, ¿seguirían los verracos las líneas marcadas por un modelo?, ¿serían las tallas de verracos simples ampliaciones o reproducciones de modelos?, un verraco es una parte del conjunto o repertorio de imágenes e ideas que definen y caracterizan a un pueblo. Es una imagen que se aprende y perpetúa generación tras generación. Es por lo tanto un modelo o estereotipo a seguir para perpetuar y consolidar el grupo, es el portavoz de un colectivo; en este sentido, creemos que el verraco como imagen inmutable, como estereotipo, no necesita de un modelo físico para ser interpretado.

El verraco al ser un ser divino, necesitará un gran esfuerzo para ser reinterpretado, cualquier cambio en él será doloroso. Los verracos reflejan que el artista o cantero que los hizo, dedicó tanto tiempo a estudiar su forma y sus proporciones que ese hecho le convertía en parte de un gremio, de una cofradía.

La idea Renacentista de hacer un modelo en arcilla, barro o yeso y posteriormente realizarla en piedra, está adaptada más bien para que se dé un espacio de libertad al artista, un espacio que resulta extraño a las inquietudes del artista vetón.

Al comenzar a tallar cualquier forma, es necesario el ir controlando el proceso, por lo que la talla se ha de realizar de una manera ordenada. Para controlar el proceso hay que ir manteniendo puntos, líneas y planos que sirvan de referencia, lo contrario sería comenzar a quitar trozos de piedra sin orden ni concierto, y el resultado sería una piedra amorfa,

Capítulo II.

donde no queda claro el volumen que ocupará la figura. En la siguiente imagen mostramos cómo sería un verraco labrado de esta manera, sin observar un orden o método.



258

Aunque en él podemos apreciar el volumen para la base y la cabeza, y el hueco de entre las patas, las formas no han empezado a surgir de la roca, sino que la figura se presenta como una masa amorfa; esta manera de proceder es más propia de un artista moderno, en el que su libertad de expresión está por encima de cualquier otra posibilidad.

Aunque en la anterior imagen se pueden vislumbrar las formas que ocupará el verraco, no encontramos ningún plano, punto o línea que sirva de referencia, es por este motivo que la consideramos como demasiado abierta a la interpretación del artífice.

En la siguiente fotografía, mostramos unas esculturas egipcias talladas en granito, muy anteriores en el tiempo a los verracos pero muy próximas en otros aspectos; en ellas se puede apreciar bien el proceso que se seguía para tallar una forma predeterminada, este proceso casi no ha variado con el paso

²⁵⁸ Recreación informática del estado inicial en el proceso de labra de un verraco, siguiendo un método demasiado libre. Imagen del doctorando. Diciembre 2008.

Capítulo II.

de los siglos. Se trata de cinco pequeñas efigies del rey Micerinos. Nos fijaremos en la primera de todas ellas, la que está más simplificada y esquemática, en ella podemos ver cómo se ha tallado la piedra siguiendo un orden, manteniendo unos planos hasta conseguir un volumen muy general de la figura, pero un volumen que ha estado controlado en todo momento. Es un volumen muy básico, una camino para llegar a esta forma es dibujando en las caras los contornos de la figura, y rebajando los planos de cada cara, hasta llegar a los contornos dibujados.

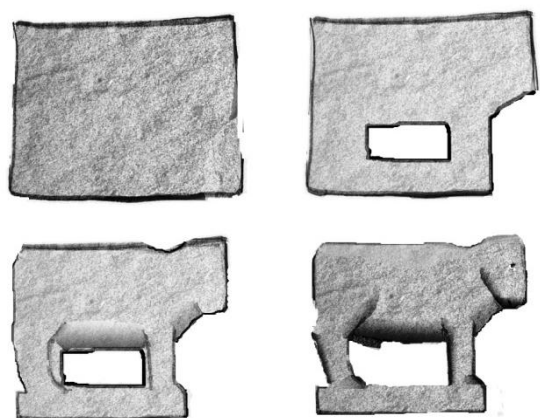


259

Este proceso parece sencillo, pero si lo aplicamos al verraco veremos algunos inconvenientes, si trasladamos esta manera de operar a la figura del verraco lo lógico sería un proceso como el que muestra la siguiente figura.

²⁵⁹ Diversas esculturas egipcias, se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Boston, están inacabadas y son de granito rosado, representan al rey Micerinos, que reinó por el año 2500 antes de Cristo. Fotografía del libro SLOBODKIN, L. *Sculpture, principles and practice*. Dover publications. New York. 1973. Figura 132, p.132.

Capítulo II.



260

En este proceso de elaborar la figura de un verraco, se trabaja fundamentalmente por sus dos caras laterales o costados, que son los que concentran la mayor expresividad de la escultura, se dibuja sobre ellos el contorno del animal y se cala la piedra de una cara a otra.

Esta manera de proceder es correcta, y puede ser válida para los perfiles exteriores, pero no creemos que el hueco central de la figura se realizara en el estado inicial de la talla, como describe la anterior imagen.

1.5.3. El hueco interior y las caras laterales.

La particularidad de los verracos de poseer un hueco les confiere una estructura de anillo o rosquilla, que está muy alejada de la estructura monolítica de las efigies egipcias citadas. Este motivo de concepción estructural también influye en su ejecución.

Jesús R.Álvarez- Sanchís enumera cuatro fases para esculpir un verraco, en la primera fase se obtiene el bloque de granito, en la segunda fase se redondea por arriba y se completa el

²⁶⁰ Recreación informática de un proceso de labra poco probable, pero lógicamente correcto. Imagen del doctorando, diciembre 2008.

Capítulo II.

contorno del animal delimitando los perfiles de la cara anterior y posterior del bloque, y es en la tercera fase cuando: *“El escultor comienza a cercenar el espacio comprendido entre el plinto y la parte interior del vientre y las extremidades.”*²⁶¹

En la siguiente imagen se muestra el proceso de rebajar el bloque en su cara superior y redondear las aristas, se ha empezado por la cara posterior hasta llegar a la frontal, en las caras laterales se ha dibujado la silueta de la figura, que ha servido de guía.



262

En la anterior figura la silueta del lomo y la grupa es una recta y en la cruz esa recta se levanta como si fuera una montaña, esto es más bien la silueta de un bisonte, más que de un toro; ningún verraco muestra una cruz con un contorno así de acusado. Por lo general la silueta que dibuja el lomo suele tener cierta curvatura, en forma de huso ver Ilustración 26, o en forma sinusoidal ver Ilustración 23, también puede ser recta ver

²⁶¹ ÁLVAREZ SANCHÍS, J. R. *En busca del verraco perdido. Aportaciones a la escultura zoomorfa de la Edad del Hierro en la Meseta. 3. Algunas consideraciones sobre técnica y tipología.* Publicaciones del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1993. p.162

²⁶² Diferentes fases durante el proceso de labra de la cara superior. Fotografía del doctorando. Julio 2008.

Capítulo II.

Ilustración 8, pero por lo general tiene cierta curva que le da una expresividad única a cada pieza.



263



264

²⁶³ Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-346: "Enrique Cabré en la puerta de entrada al patio de una vivienda, donde se han reutilizado dos verracos de Las Cogotas como jambas (Cardeñosa, Ávila). Hacia 1930."

²⁶⁴ Detalle del verraco de la anterior fotografía, está girado a su posición normal.

Capítulo II.

En el anterior detalle de un verraco procedente de las cogotas, podemos ver que el volumen y las formas están muy simplificados, podemos pensar que la escultura está en su estado inicial. Vemos que la cara superior ha sido redondeada en sentido transversal y también se le ha dado cierta curvatura en sentido longitudinal. Esto es un trabajo laborioso, y obedece a un método o proceso establecido. Vemos también que las caras laterales están casi planas a excepción de la cabeza, que ya empieza a estar definida y el hueco central que está bien dibujado, presenta además un pequeño rebaje o escalón. La textura fotográfica que deja la luz cenital sobre la piedra, nos ofrece la rugosidad propia de un pico o de un puntero, si nos fijamos más detenidamente en las marcas de la pata trasera, podemos apreciar cómo se ha ido alisando la forma del granito, mediante una batería de líneas formadas por el picoteo de la herramienta, la disposición de estas marcas nos hace pensar en el uso del puntero más que en el pico. Si nos fijamos en el picoteado que presenta el dibujo de la cabeza del animal, este no sigue líneas rectas sino que se va acomodando a las formas redondeadas de la cabeza, siendo una labor más precisa y detallada, que se refleja en el uso más refinado de la herramienta. Otro detalle de la fotografía, es que la cara posterior de la escultura parece no estar trabajada, o al menos se encuentra en el mismo estadio que la cara de la base.

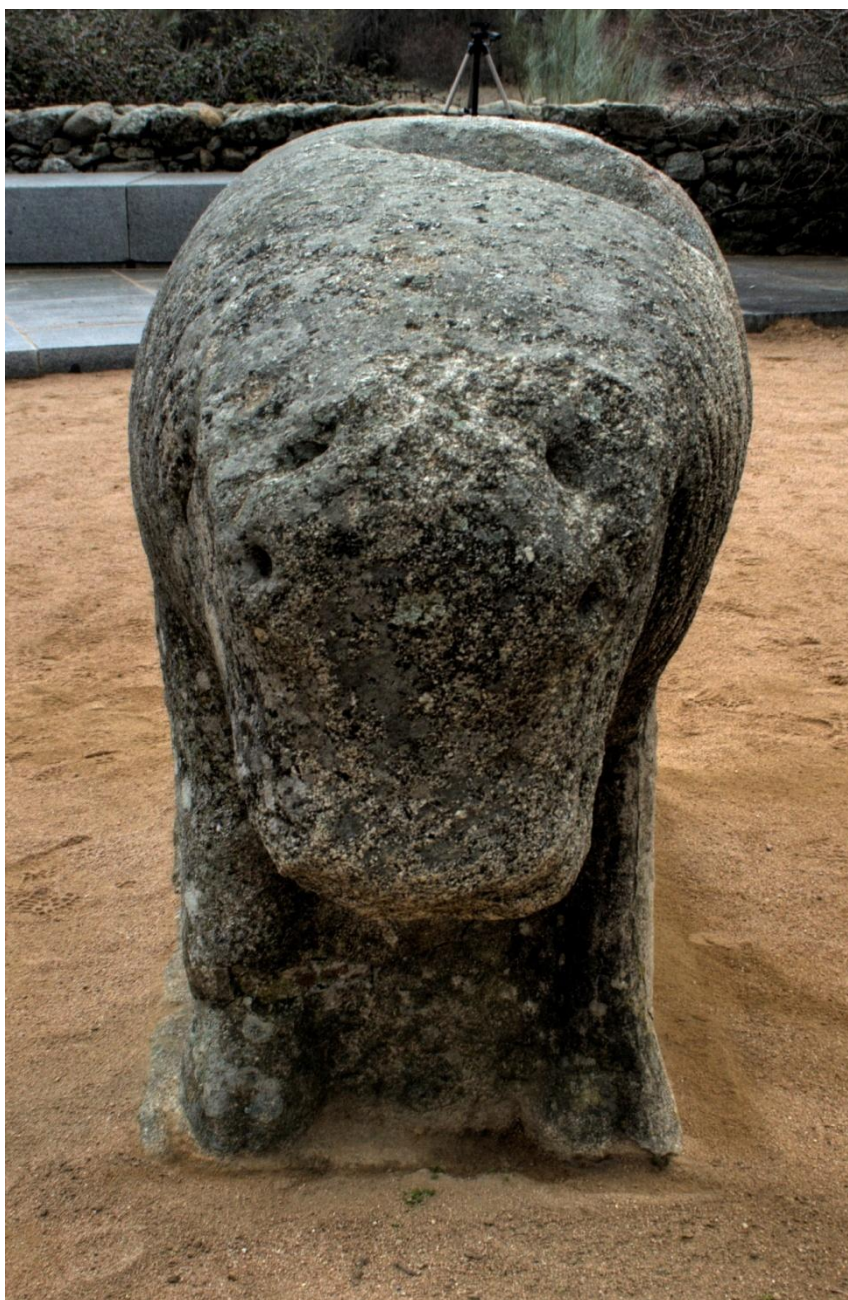
El verraco anteriormente mostrado, por su forma y apariencia se podría asociar erróneamente al grupo de verracos de cronología romana, si nos atenemos a las características que definen este grupo, considerando las dos tipologías propuestas por Martín Valls (1974), tendríamos un grupo de esculturas de grandes dimensiones y talla cuidada, y otro segundo grupo de piezas más pequeñas de marcado geometrismo y cronología romana. El verraco detallado en la

Capítulo II.

anterior fotografía presenta una simplicidad y unas formas geométricas muy marcadas, su tamaño es mediano o reducido, y la escultura no tiene horadado el espacio entre la base y la barriga del animal, todo esto nos llevaría a considerarlo del grupo de verracos romanizados. Sin embargo, la línea que dibuja su cabeza nos habla de una escultura que hubiera llegado a tener bien definidos sus detalles anatómicos, como ocurre con los verracos generalmente asociados a los castros prerromanos. Los verracos de la fotografía supuestamente proceden de Las Cogotas, donde la presencia de materiales romanos es escasa.

Se puede pensar que con la romanización de los pueblos indígenas del interior, los verracos deberían haber ganado en la expresividad de sus detalles naturales, deberían haber alcanzado un mayor realismo y figuración. Pero parece ser todo lo contrario, a medida que se afianzan los romanos en la península, los verracos parecen ir simplificando sus formas, en este sentido se puede decir que los pueblos indígenas se empobrecieron con la llegada de los romanos, y olvidaron sus tradiciones escultóricas y su capacidad técnica en aras de un futuro más prometedor.

En la siguiente fotografía mostramos la cara anterior de uno de los toros de Guisando, si nos fijamos en la simetría que presentan los orificios de los ojos y de los agujeros para los cuernos, nos daremos cuenta de que están realizados en dos planos independientes, esta diferencia también se puede apreciar en la curvatura del costado, el costado izquierdo del animal está más abultado y redondeado que el costado derecho.



265

Esta diferencia entre los costados nos hace pensar que primero se talló una cara y después la otra. Una posible explicación de esta diferencia sería por haber trabajado la piedra con un costado apoyado sobre el suelo, de tal manera que no se pueden comparar las formas y los volúmenes de

²⁶⁵ Vista frontal de uno de los toros de Guisando al que le falta un buen trozo en el lomo, se puede apreciar los ojos y los orificios para los cuernos. Fotografía del doctorando. Diciembre 2008.

Capítulo II.

cada lado, al estar uno contra el suelo. Si esta suposición fuera correcta esta diferencia entre las caras laterales se daría sobre todo en las esculturas de gran tamaño, donde es más costoso el moverlas y voltearlas.

Para el escultor es importante posicionar bien la piedra, de tal manera que pueda trabajarla cómodamente, el bloque de piedra por lo tanto no ha de trabajarse en la posición que muestra la escultura para ser vista, sino que ha de disponerse con una cierta inclinación, que permite al escultor más libertad de movimientos, y no tener que adoptar posiciones forzadas como el estar arrodillado, o tener que forzar la posición de la muñeca.

Esta diferencia entre las caras laterales no es de gran importancia, puesto que la escultura no está pensada para verse en conjunto, sino que está diseñada para verse desde los laterales.

Un proceso que imprime gran parte del carácter en la creación de un verraco es el espacio vaciado a la roca de lado a lado debajo de la panza del animal, aunque esto no se da en todas las esculturas no deja por eso de tener gran importancia. Es este hueco el que activa el volumen de la escultura, el que la acerca formalmente al animal representado. En el siguiente verraco que mostramos se puede apreciar bien la fuerza que adquiere la escultura al cercenar el espacio entre la panza y la base, la escultura quedaría plana si no se realizara esta perforación.



266

Paralelamente al proceso de perforación de la cavidad interior, las formas del bloque se van redondeando. Las formas angulosas de las esquinas del bloque se van suavizando, insinuando las futuras formas del animal al rebajar el volumen del bloque. Como se aprecia en la siguiente fotografía, las formas del bloque están bastante suavizadas incluso se pueden intuir las patas delanteras del animal en posición de embestida, el hueco intermedio aunque va de una cara a la otra del bloque parece aún estar en un estado inicial, tanto por la forma en cono que presenta, como por el volumen de roca que hay entre las patas delanteras y el orificio, como se aprecia en la fotografía más detallada del hueco.

²⁶⁶ Verraco formando parte de la muralla de Ávila. Fotografía del doctorando, diciembre 2008.

Capítulo II.



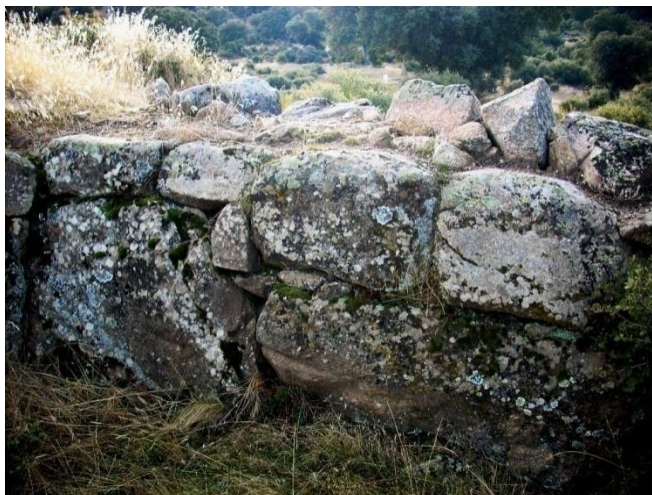
267

Si nos centramos en las aristas del bloque, en esas zonas que se han ido redondeando y suavizando por el escultor, vemos que a veces nos resulta difícil saber realmente qué forma se ha modelado con el paso de los años y cual es de la mano del escultor. Esto es debido a que el granito con el paso de los años se va redondeando en sus formas más angulosas. Quizá en una forma tan orgánica como es un verraco no es muy

²⁶⁷ Verraco y detalle del orificio practicado entre la base y la panza. Almacén Santo Tomé, Ávila. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

apreciable, pero si miramos los bloques de roca que conforman las murallas de los castros vetones, veremos cómo el paso del tiempo va redondeando sus cantos.



268

Quizás en una muralla tan básica como la mostrada anteriormente no quede muy claro el proceso que sufren las formas angulosas con el tiempo. En una construcción más sofisticada como es el acueducto de Segovia, aunque un poco posterior en el tiempo, sí es más fácil darse cuenta de cómo influye el paso del tiempo en las formas de la roca, como se puede apreciar en la siguiente fotografía.



269

²⁶⁸ Detalle del recinto amurallado del castro de La Mesa de Miranda en Chamartín, Ávila. Fotografía del doctorando. Diciembre 2007.

Capítulo II.

1.5.4. Suavizando las formas. Detalles anatómicos. Relieves, inscripciones y cazoletas.

Al hablar de suavizar las formas, nos referimos a redondear las aristas de las formas angulosas que definen los volúmenes de la escultura. Al achaflanar las esquinas de los cubos y prismas que componen la figura, esta va adquiriendo una suavidad en las formas que poco a poco hace que se parezca más al animal representado.

En la siguiente fotografía de una escultura zoomorfa en granito de Mateo Hernández, podemos apreciar el plano que hace chaflán entre la cara superior y la cara lateral.



270

Si nos fijamos en el verraco de Solosancho ver Ilustración 23 observaremos unas líneas y unos volúmenes muy esbeltos, con unos detalles anatómicos muy realistas. La delicadeza de esta escultura nos hace pensar que su soporte central debería tener alguna finalidad extrínseca a la propia escultura, nos

²⁶⁹ Detalle del Acueducto de Segovia, en el que se puede apreciar bien cómo el paso del tiempo ha ido redondeando las aristas de los bloques. Fotografía: <<http://flickr.com/photos/59635384@N00/95981157>> [consulta: 29 enero 2009]

²⁷⁰ Escultura en granito de Mateo Hernández, número 131 del catálogo de la obra escultórica, BERNÁLDEZ, L.; BRASAS, J.C. *Mateo Hernández, 1884-1949. Un escultor español en París*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. Salamanca. 1998. p. 97.

Capítulo II.

parece más bien creada con la intención de servir de punto para atar o amarrar algo firmemente en él, como si fuera una especie de noray o bolardo necesario para algún tipo de festejo, fiesta o celebración bien laica bien religiosa. En este verraco se puede apreciar que el vuelo de su cuello y cabeza es bastante amplio, ocupa un tercio de su longitud total, el escultor no tiene reparo en dejarlo volando, todo lo contrario del tratamiento que se le da al verraco de Torrequemada en Cáceres, en el que el soporte de las patas delanteras se alarga por debajo de la cabeza, con esto se consigue estirar más hacia adelante las patas delanteras, como vemos en la figura siguiente.



271

Volviendo al verraco de Solosanco ver Ilustración 23, la estructura de este verraco es similar al verraco de Torralba de Oropesa en Toledo, situado en la plaza de la Iglesia, ambos presentan una columna o soporte central, si bien el verraco de Torralba de Oropesa no tiene perforado el hueco de los cuartos traseros.

²⁷¹ Según doña Guadalupe López Monteagudo el verraco apareció en la finca Las Mezquitas, sita a 15 km de Botija, en el lugar llamado El cementerio. Fotografía: <http://www.celtiberia.net/imagen/?id=596> [Consulta: 19 diciembre 2008.]



272

Podemos considerar el estado de ejecución de este verraco en el punto en el que se le empezaría a dar forma a los detalles anatómicos, si bien decir esto no es del todo exacto, ya que los detalles se van insinuando y teniendo muy en cuenta desde los inicios de la talla, cuando no son visibles o se insinúan muy ligeramente, ya que es en los estados finales de ejecución cuando se desarrollan y salen a la luz completamente. Si nos fijamos en los cuartos traseros de este último verraco de Torralba de Oropesa, observamos unas formas redondeadas para la pata trasera, en las que el volumen general está conseguido, al llegar a este punto de ejecución, después de mucho trabajo, es lógico pensar que el escultor quisiera mejorar la escultura, y una manera de mejorarla es detallando la anatomía del animal; es posible aunque aventurado, decir que esta escultura de Torralba de Oropesa está inacabada y que le faltan por definir algunos detalles que se presentan ligeramente esculpidos.

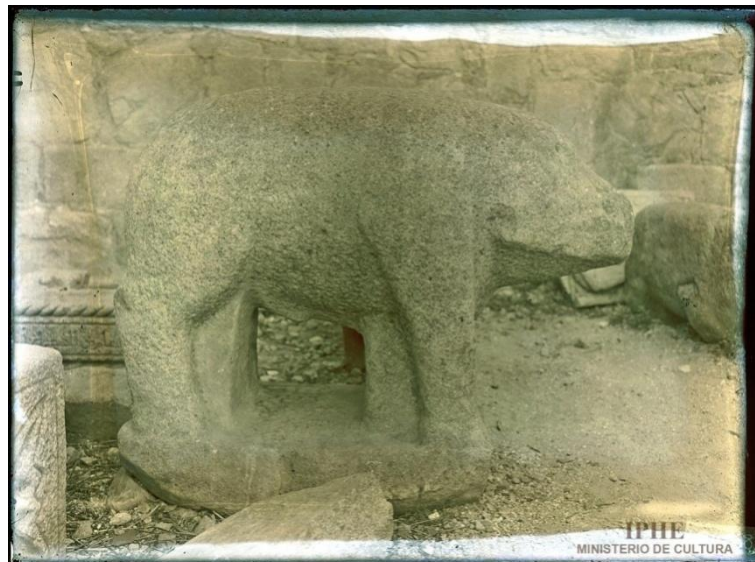
Volumétricamente no existe gran diferencia entre el estado casi acabado de una escultura como la mostrada de Torralba

²⁷² Detalle de verraco posiblemente inacabado, Fotografía
<http://www.flickr.com/photos/47971522@N00/167761590/>
[consulta: 19 diciembre 2008.]

Capítulo II.

de Oropesa y una escultura totalmente acabada, como el verraco procedente de las Cogotas, y hoy sito en la plaza de Adolfo Suarez, antigua de Calvo Sotelo, en una de las esquinas de la muralla de Ávila.

En las siguientes fotografías del verraco de Las Cogotas citado, podemos ver unas zonas marcadas con líneas, que nos muestran los detalles que han sido trabajados siguiendo una fiel referencia a la anatomía real del animal. Estos detalles son una abstracción muy exacta de las formas que ofrece la naturaleza. Los pormenores de un verraco son detalles difíciles de apreciar en una fotografía pues realmente su campo de acción es el tridimensional, hace falta un movimiento del cuerpo para aprehenderlos, y este conocimiento espacial es más completo cuando se combinan los sentidos del tacto y de la vista. Así que las siguientes fotografías las deberemos mirar teniendo estas cuestiones de percepción en cuenta.



Capítulo II.



A continuación comparamos los detalles escultóricos que nos ofrece una figura de toro realizada en bronce con un verraco de granito. En el bronce al utilizarse una técnica de modelado, los detalles de la figura que interesa resaltar, se realizan con más espontaneidad debido a la docilidad del material. La fotografía de un toro de bronce nos ayuda a comprender mejor los aspectos anatómicos y esculturales que interesan al tallar la figura de un verraco.

²⁷³ Fotografía tomada por Juan Cabré, y debajo la misma fotografía, en la que el doctorando ha marcado las zonas en las que se ha trabajado la figura con más detalle. Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-3683: "Verraco de granito procedente de Las Cogotas (Cardeñosa, Ávila)".



274

En la fotografía del anterior toro podemos ver que muestra unas formas propias del bronce, como el rabo, que si bien está centrado y caído le confiere una estructura casi imposible para el granito, estas formas como de ramificaciones son propias del bronce por colada; siguiendo en la misma línea vemos que las patas no necesitan ningún tipo de soporte central o intermedio, son unas patas esbeltas en exceso, propias del bronce; en las patas por encima de las pezuñas y en la cara posterior de la pata, están resaltados los dedos o espolones; en las patas traseras a mitad de estas, se encuentra perfectamente delimitado la punta del corvejón o garrón que es por donde se cuelgan una vez muertos. En los cuartos traseros es fácil imaginar los huesos que componen la estructura de la pata. Las formas protuberantes y alargadas del bronce las podemos ver en los cuernos y orejas, en los

²⁷⁴ Fotografía Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-60: "Torito de bronce con roseta en la frente procedente del templo ibérico de la acrópolis del Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel). Anterior a 1925"

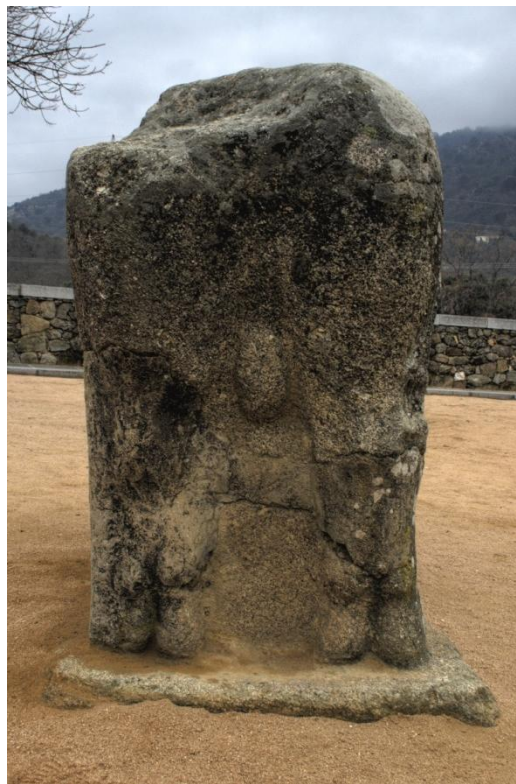
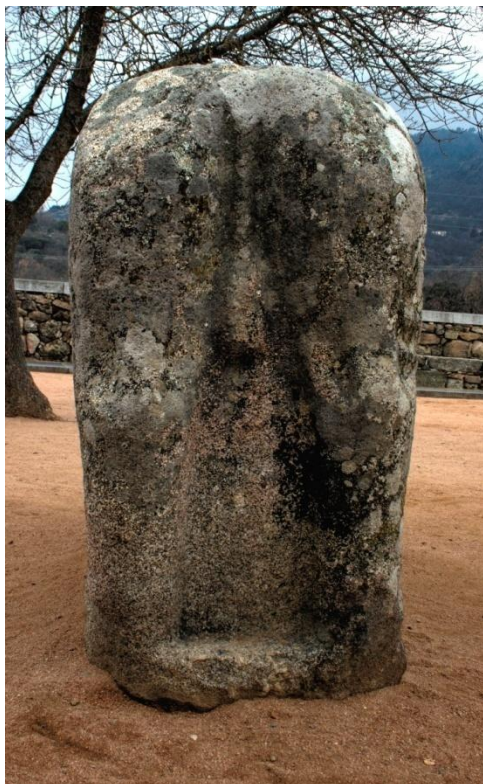
Capítulo II.

testículos y el pene o bálano. En la figura vemos una barriga y unos costillares bien redondos y definidos, que hacen juego con las formas redondeadas del pecho y el cuello; hay que destacar también las concavidades, como la que existe entre la barriga y el lomo o entre el cuello y la cabeza. Y también los detalles grabados como en relieve, como los ojos o los pliegues en la tabla del cuello, o los agujeros de la nariz o la boca y el interior de las orejas.

Como hemos visto, los detalles en la figura de bronce son muy numerosos, creemos que de igual manera esta profusión se da en los verracos, pero estos detalles están supeditados al lenguaje del granito.

Si nos fijamos en los detalles que muestran los Toros de Guisando, veremos que entre ellos son muy semejantes, pero al igual que ocurre con el rostro humano, cada uno tiene sus rasgos individuales. Mostramos a continuación su cara posterior, en ella se distinguen bien los testículos, las pezuñas y la punta de los corvejones a mitad de altura de la pata. En el de la primera fotografía se puede apreciar muy bien en su pata derecha, el músculo que nace desde la punta del corvejón y se difumina en la nalga o jamón de la pata, creando a ambos lados una cavidad. En la segunda fotografía vemos un verraco muy deteriorado, reconstruido parcialmente, en él destaca la forma acorazonada de la pezuña. En las dos fotografías restantes, cabe destacar el orificio del ano.

Capítulo II.



275

²⁷⁵ Cara posterior de los cuatro toros de Guisando, Ávila. Fotografía del doctorando. Diciembre 2008.

Capítulo II.

Aunque los verracos son esculturas de bulto redondo, encontramos que muchos de sus detalles están realizados como si se tratara de un relieve. Si nos fijamos en los toros de Guisando, en los cuatro podemos ver que dentro de su cara lateral, en la pata derecha, todos tienen unas tiras en relieve, como si se tratara de guarniciones de cuero, dos horizontales y otra en forma de z que sube por la nalga y el muslo. Relieves similares los encontramos en más verracos, por su forma en relieve se desgastan y erosionan fácilmente con el paso del tiempo, por lo que si el verraco no está bien conservado es bastante difícil el apreciar estos dibujos.



276

Los relieves se han de dibujar sobre la superficie del verraco, y para darles volumen, se rebaja la superficie de alrededor del dibujo, cuanto más se rebaje la superficie más resalte o relieve tendrán los dibujos. La superficie del verraco se ha de rebajar uniformemente, para que no pierda las formas, por lo

²⁷⁶ Detalles de los relieves en la pata trasera derecha de dos de los toros de Guisando. Fotografía del doctorando. Diciembre 2008.

Capítulo II.

que los relieves se han de realizar cuando la forma y el volumen general del verraco esté casi acabado. Dentro de la realización de un verraco, se pueden considerar estos relieves como un proceso independiente, son como realizar una escultura dentro de otra escultura. Son adornos para los que se ha de reservar un volumen a la hora de tallar la escultura.

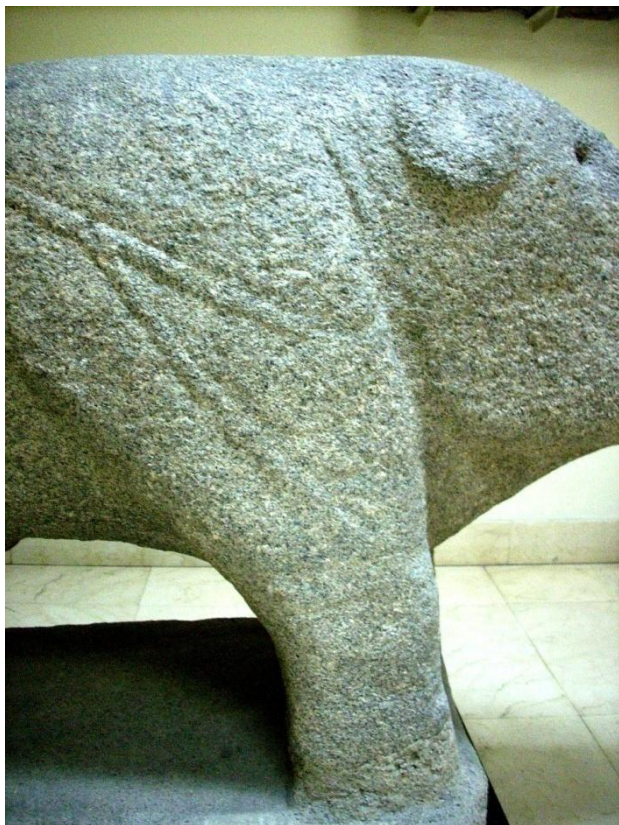


277

²⁷⁷ Detalle de dos toros de Guisando en los que se puede apreciar las cintas o verdugones en la pata trasera derecha. Fotografía del doctorando. Diciembre 2008.

Capítulo II.

Un buen ejemplo de verraco bien conservado que presenta este mismo tipo de correas en relieve lo podemos encontrar en el verraco que se conserva en el Palacio de Abrantes, Ávila, o en el verraco del Museo Arqueológico Nacional, que tiene esas correas en los cuartos delanteros, como mostramos en la siguiente fotografía.



278

En el almacén de Santo Tomé, del Museo Provincial de Ávila, hay reunida una gran cantidad de verracos, allí podemos ver dos verracos en los que fácilmente se puede apreciar que conservan unos relieves como de correas en los cuartos traseros, mostramos unas fotografías de ellos.

²⁷⁸ Detalle del verraco del Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Fotografía del doctorando. Junio 2008.

Capítulo II.



279



280

²⁷⁹ Detalle de un verraco en el que se aprecia un relieve parecido a los que presentan los toros de guisando, en su jamón derecho. Almacén Santo Tomé, Ávila. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

²⁸⁰ Detalle de los cuartos traseros de un verraco de grandes dimensiones, procedente de Las Cogotas. En él se puede apreciar como dos cintas o correas que lo recorren de arriba abajo. Almacén Santo Tomé, Ávila. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

Es bastante probable que estos relieves que hemos visto anteriormente, estén de algún modo vinculados con los rituales religiosos de la época. Nos ratifican esta idea las siguientes palabras de don Fernando Amores Carredano y José Luis Escacena Carrasco.

Rara vez los sacrificios antiguos en los que se ofrecían animales a los dioses prescindían de una procesión previa, mediante la cual las bestias eran conducidas hasta el altar y mostradas a los fieles que asistían a la ceremonia. Las tradiciones religiosas antiguas, y las que nosotros hemos heredado a veces poco transformadas, exigen que los elementos que intervengan en dichas procesiones vayan engalanados.²⁸¹

De los aparejos que se usaban para engalanar al animal destacamos un fajín o estola conocido como *dorsuale*, que se colocaba sobre el lomo del animal y colgaba por sus dos costados. Otro elemento que se usaba para embellecer al animal era una placa metálica con forma de piel de toro como la que ya vimos en el anterior apartado sobre el hierro, esta placa si realmente se usó, debería estar sujeta al animal mediante unas correas.

En el verraco del Palacio de los Verdugos en Ávila, podemos ver bien el trabajo en relieve que tiene su cola enroscada sobre los cuartos traseros ver imagen número 173 y incluso se puede adivinar el penacho de ésta con cierta forma

²⁸¹ AMORES,F; ESCACENA,J. *De toros y tesoros. Simbología y función de las joyas de El Carambolo, El atalaje de los bóvidos*. En: AMORES,F; et al. *Fiestas de toros y sociedad, Congreso Internacional* (Sevilla 26 noviembre-1 diciembre 2001). Universidad de Sevilla. Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Fundación de estudios taurinos. Sevilla. 2003. p.58.

Capítulo II.

rectangular, pudiéndose confundirse con un dorsuale. Este verraco del Palacio de los Verdugo muestra en su costado derecho, aunque muy erosionadas, unas cintas o correas que convergen en la mandíbula, como mostramos en la siguiente fotografía.



282

En la siguiente fotografía, mostramos otro verraco situado en el almacén de Santo Tomé en Ávila, presenta en su jamón derecho un signo tallado en relieve, bastante bien conservado.

²⁸² Verraco situado a la entrada del Palacio de los Verdugo, Ávila. Encontrado en un solar en Muñogalindo. Fotografía del doctorando. Enero 2009.



283

Un proceso similar al relieve son las inscripciones que encontramos en algunos verracos, visualmente son similares a los relieves, las inscripciones son negativos y los relieves son positivos respecto a la piel del verraco; técnicamente son procesos diferentes, las inscripciones son incisiones sobre la roca, se utiliza una técnica de grabado, por lo tanto, las herramientas utilizadas pueden ser muy diferentes.

A diferencia del relieve, para hacer una inscripción no es necesario rebajar la superficie o zona de la escultura donde se va a realizar la inscripción, por lo que se supone que una forma en relieve se talla en el momento de creación de la escultura, mientras que una inscripción es más propia de una factura posterior, por otro artífice distinto al creador de la figura.

²⁸³ Detalle de un verraco con un signo en forma de S. Almacén Santo Tomé, Ávila. Fotografía del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

Las inscripciones visualmente pueden tener el mismo impacto que los relieves. Pero demuestran una concepción diferente a la escultura original. Las inscripciones se pueden considerar en otra dimensión diferente. Son una manera de añadir un significado más a la escultura.

Entre un cinco y un diez por ciento de los verracos tiene gravado algún tipo de signo, estos son muy variados, pero por lo general son inscripciones latinas, también son muy frecuentes unas pequeñas cazoletas o cavidades redondeadas ver Ilustración 27.

Un buen ejemplo de estas inscripciones latinas lo podemos ver en la cara lateral de uno de los toros de Guisando, que mostramos a continuación.



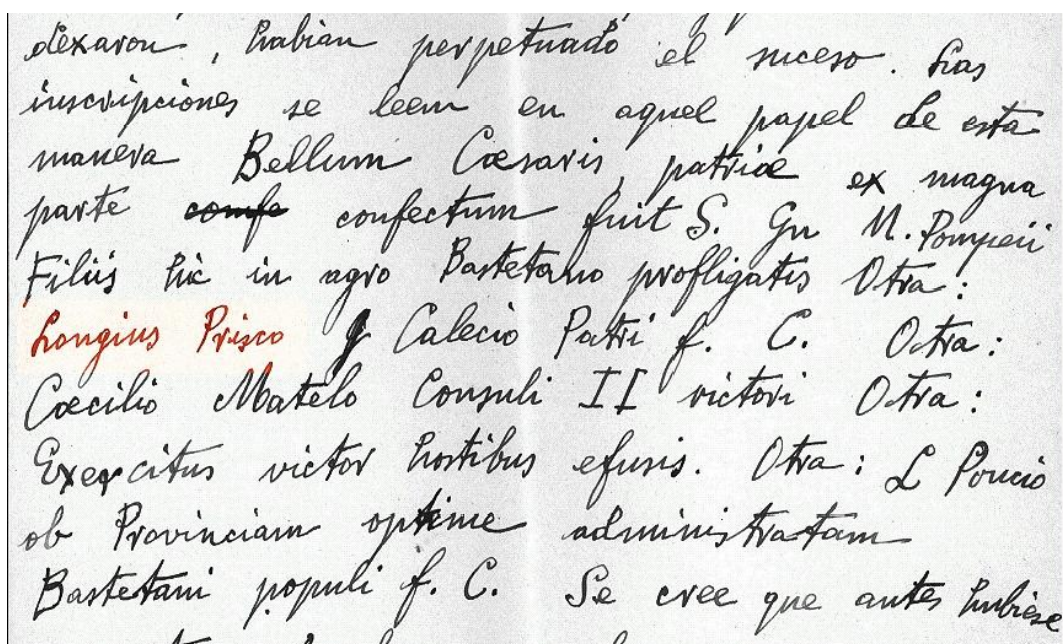
284

Dicen del pintor madrileño don José Gutiérrez Solana que llegó a formar parte de la cuadrilla del torero Bombé, Solana era aficionado a viajar y de uno de sus viajes nació un

²⁸⁴ Detalle de la inscripción latina que presenta uno de los toros de Guisando, Ávila. Fotografía del doctorando. Julio 2005.

Capítulo II.

manuscrito con las inscripciones que tenían los toros de guisando, estas inscripciones no son directamente observadas por él sobre los toros, sino que son sacadas de otro papel que leyó en la celda prioral del monasterio cercano al lugar donde se encuentran los toros, del manuscrito de Solana, que no es muy extenso, sólo mostramos la página siete, con las palabras que supuestamente estaban escritas en los toros de Guisando.



alexaron, habian perpetuado el suceso. Las
inscripciones se leen en aquel papel de esta
manera Bellum Caesaris patrice ex magna
parte confectum fuit S. Gn M. Pompeii
Filius hic in agro Bastetano profligatus Otra:
Longinus Prisco f. Calecio Patri f. C. Otra:
Cecilio Matelo Consuli II victori Otra:
Exercitus victor hostibus efusus. Otra: L Poncio
ob Provinciam optime administratam
Bastetani populi f. C. Se cree que antes hubiese

285

Antes, al hablar de las inscripciones, mencionamos unas cazoletas equiparándolas a los signos epigráficos, pero más que signos estas cavidades que muestran algunos verracos parecen tener una funcionalidad distinta. Desconocemos el significado de estas cavidades, que en algunos casos llegan a ocupar gran parte de la superficie de la escultura como ocurre con los verracos que mostramos a continuación de Narrillos de San Leonardo y el verraco de Santo domingo de las Posadas; ambos están muy erosionados, el de Narrillos de San

²⁸⁵ Detalle del manuscrito autógrafo a tinta de José Gutiérrez Solana (1886-1945), titulado San Martín de Valdeiglesias. De la Biblioteca del MNCARS. RESERVA 1546. [191-?].p.7.

Capítulo II.

Leonardo presenta cazoletas por casi todo el cuerpo, el de Santo domingo de las Posadas las tiene sobre todo en el lomo, este verraco tiene además unos signos grabados en el costado derecho en forma de estrella y cruces, ver Ilustración 27.



286

En nuestra opinión, estas cazoletas se asemejan mucho a las que presenta una piedra del castro de La Mesa de Miranda, esta piedra se exhibe en el Museo Provincial de Ávila con el título de piedra para machacar minerales. No es que pensemos que se machacaban minerales sobre los verracos, a nuestro entender y por pura apariencia, el proceso que las formó fue similar, esto es que se fueron perforando de una manera prolongada a través del tiempo mediante una acción de frotar la cavidad con algún elemento.

²⁸⁶ Verraco de Narrillos de San Leonardo, Ávila. Este verraco presenta numerosas cazoletas por todo su cuerpo. Fotografía del doctorando, marzo 2009.

Capítulo II.



287

Queremos decir con esto que nos parece que estas cavidades no se hicieron expresamente para una finalidad y en un periodo de tiempo corto, como ocurre en el caso de los orificios que se les hace a los bloques de piedra para elevarlos en las obras con las tenazas de pinza o eslabón, herramienta que mostramos en la siguiente fotografía.



288



289

²⁸⁷ Detalle de una piedra con unas cazoletas parecidas en forma a las que presentan algunos verracos. Museo Provincial de Ávila, en el título dice Piedra para machacar minerales. Fotografía del Doctorando, enero 2009.

Capítulo II.

Los orificios que se les hace a las piedras para ser elevados con unas pinzas como la anteriormente mostrada, se realizan en el centro de las caras laterales, intentando hacerlo coincidir con el centro de gravedad de la roca, para que al elevarla no se escore o incline. En el detalle que muestra la fotografía del acueducto de Segovia, ver imagen número 269, se pueden apreciar estos orificios que se les practica a los bloques para elevarlos y ponerlos en obra.

En una vista rápida a estos orificios realizados para elevar las piedras, nos pueden parecer iguales a los que muestran algunos verracos, pero por la suavidad de sus contornos, nos parecen que se realizaron de una manera prolongada en el tiempo, como si a lo largo de meses o años se hubiesen frotado o rascado la roca con algún objeto.

²⁸⁸ Tenazas para elevar bloques de piedra, utilizadas en la construcción de la Basílica de Santa María dei Fiori, en Florencia. Fotografía del doctorando. Diciembre 2003.

²⁸⁹ Muro donde se pueden apreciar los orificios para que las tenazas agarren el bloque al elevarlo. Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Capítulo II.

CAPITULO II

2 Moviendo las piedras

2.1 La palanca

2.2 Los rodillos

2.3 El trineo

2.4 Empujando las piedras

2. Moviendo las piedras.

El mover enormes piedras valiéndose de pocos recursos es un tema que despierta admiración en la gente, sobre todo si no se está familiarizado con el trabajo en piedra. Parece lógico preguntarse cómo es posible desplazar estas esculturas que en algunos casos su peso es de varias toneladas.

2.1. La palanca.

Para comprender mejor esta cuestión, es necesario recordar algunos principios básicos de la física, como la palanca. La palanca es un mecanismo muy sencillo que se usa para amplificar la fuerza, lo que la convierte en herramienta imprescindible para el cantero o el artesano de las piedras.

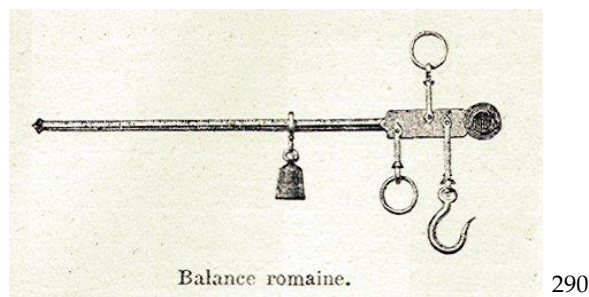
La palanca consiste básicamente en una barra rígida, en la actualidad los canteros las usan de acero, pero suponemos que antiguamente se usaban troncos rectos de maderas resistentes como el roble, el tejo o el fresno. Las barras si son de madera, han de ser más gruesas que si son de hierro, para que resistan la fuerza que se ejerce sobre ellas sin romperse. Para usar la palanca es imprescindible un punto de apoyo, el punto de apoyo que como veremos es de vital importancia, se suele hacer usando un tronco o un pequeño bloque de madera también dura, pues deberá resistir un gran esfuerzo.

Existe la llamada Ley de la palanca que dice así: *La “potencia” por su brazo es igual a la “resistencia” por el suyo*, donde la potencia sería la fuerza que ejercemos sobre la palanca y la resistencia sería la fuerza que ejerce la gravedad sobre la roca.

Capítulo II.

El brazo de cada fuerza es la distancia desde el punto de apoyo al punto donde se ejerce la fuerza.

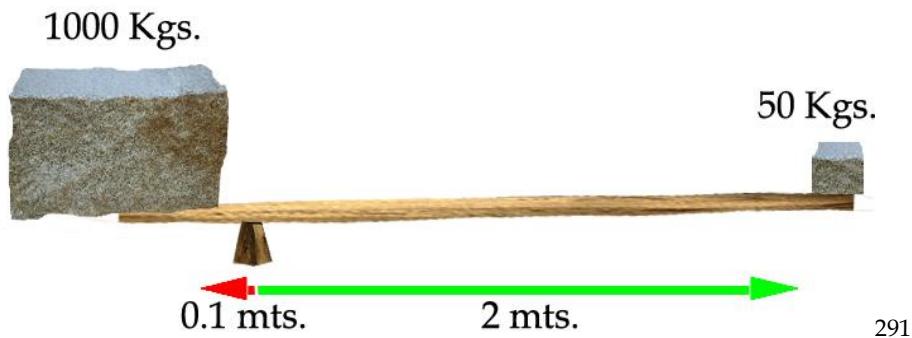
Si lo enfocamos desde otro punto de vista, cuando usamos una palanca ocurre algo parecido a cuando usamos una balanza romana, la romana es una varilla como la palanca, su punto de apoyo es el gancho por donde se sostiene, y a un lado de este, la varilla tiene otro gancho donde normalmente va un plato para colocar el objeto a pesar, el brazo opuesto de la varilla es bastante más largo y presenta unas muescas. Para saber el peso del objeto se desliza una pequeña pesa hasta que la varilla queda en posición horizontal, que es su punto de equilibrio, la marca donde alcanza este punto de equilibrio nos indicará el peso del objeto.



Vamos a aplicar la teoría de la palanca a un caso práctico para comprender mejor lo que ocurre. Supongamos que queremos mover un bloque de granito de una tonelada de peso, o sea de mil kilogramos, aplicaremos la ley de la palanca para saber dónde hay que situar el punto de apoyo para que la fuerza de los mil kilogramos quede equilibrada con otra fuerza de cincuenta kilogramos que es la que ejerce la persona que empuja la palanca. Gráficamente quedaría así resuelto:

²⁹⁰ Detalle de una balanza romana, como caso muy parecido, pero más frecuente, de lo que ocurre al usar una palanca para mover una piedra. Fotografía: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Balance_romaine.jpg [consulta:3 febrero 2009].

Capítulo II.



La Ley de la palanca se cumpliría de esta manera:

$$1000 \text{ kgs} \times 0.1 \text{ mts} = 50 \text{ kgs} \times 2 \text{ mts}$$

Hay que especificar que los kilos no son unidades de fuerza propiamente dichas, pero el razonamiento es válido para la idea que pretendemos exponer.

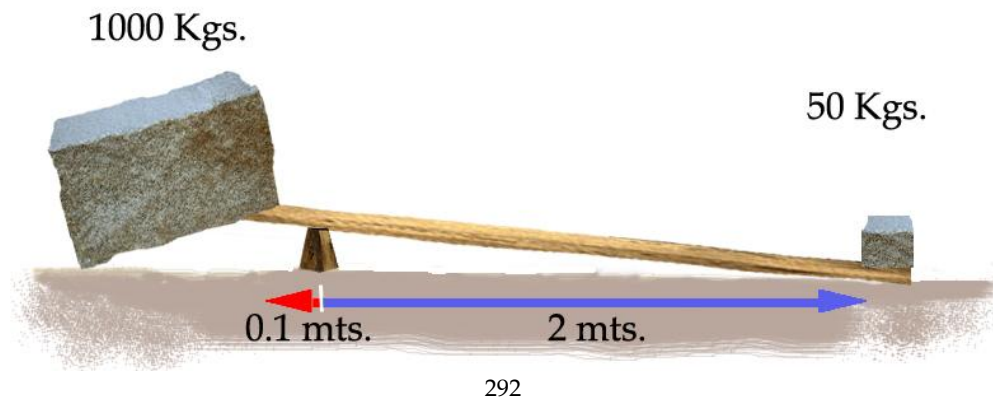
Si nos fijamos en la palanca mostrada, entenderemos que si ponemos un poco más de peso en el brazo largo donde están los cincuenta kilos, la roca de mil kilos apoyada sobre el brazo pequeño se elevaría al romperse el equilibrio.

Hay que matizar un poco más la idea de elevar la piedra, porque realmente al usar la palanca no se eleva la totalidad de la piedra como se muestra en el esquema anterior, sino que se eleva una parte de la piedra mientras otra parte permanece apoyada en el suelo, esto es importante, ya que al estar apoyada en dos puntos el peso se reparte entre ambos, una parte del peso es soportada por el suelo, de esta forma el peso que se ejerce sobre la palanca no son los mil kilos sino algo menos, por este motivo con un peso de cincuenta kilos en el

²⁹¹ Esquema de una palanca en equilibrio, donde se aprecia que cincuenta kilos sobre un brazo de dos metros equivalen a mil kilos sobre un brazo de diez centímetros. Composición fotográfica del Doctorando, enero 2009.

Capítulo II.

brazo largo de la palanca es posible levantar la roca de mil kilos de tal forma en los dos extremos del conjunto se toca el suelo. Podemos decir que al igual que ocurre en una balanza, en este caso se inclina a favor de la piedra más pequeña, tal y como se muestra en la siguiente imagen:



Al hacer la palanca hay que buscar siempre el mejor punto de apoyo, este ha de ser firme y seguro. Una vez que se consigue que una parte de la roca se levante unos centímetros del suelo, es cuando se aprovecha para colocar debajo de la roca unas piedras o maderas para apuntalarla. Si repetimos esta operación de levantar y apuntalar, sobre el mismo lado o porción de la roca, veremos que en unas pocas maniobras la roca se va inclinando, y a medida que aumenta la inclinación disminuye la fuerza que tenemos que realizar para elevar la roca, pues el peso va recayendo sobre el suelo a medida que la roca adquiere más inclinación, hasta llegar a un punto de equilibrio entre las partes de la roca, llegado este punto sólo hará falta un pequeño empujón para voltear la roca; esta es una manera muy rudimentaria de desplazar la roca, si la roca tiene forma redondeada, rodará fácilmente, pero si es de forma prismática lo único que conseguimos es voltearla, este

²⁹² Esquema de palanca donde la roca que se levanta reparte su peso entre el suelo y la palanca. Composición fotográfica del Doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

no es un buen método para desplazarla, pues es como si fuera una rueda cuadrada.



293

²⁹³ Volteado de una roca de una tonelada, sobre la bancada de una cortadora eléctrica, usando barras de de uña o palancas de acero y unos
260

2.2. Los rodillos.

Para desplazar un bloque prismático una distancia discreta como pueden ser varios metros, lo más cómodo es usar unos rodillos, unos troncos de madera son unos rodillos perfectos para desplazar los bloques de donde saldrán los verracos, las características que tienen que tener los troncos es que sean resistentes, rectos y de sección lo más redonda y homogénea posible. El método consiste en elevar la piedra con la palanca, esta vez el bloque se va elevando alternativamente por sus lados de tal forma que gana altura sin inclinarse excesivamente hacia ningún lado. Hay que levantar el bloque hasta que se puedan meter debajo de él los troncos que harán de rodillos, se debe dejar espacio para sacar los soportes se han ido poniendo al elevar la piedra. Esto se consigue también con la palanca, al levantar la piedra se retiran los soportes y se deja apoyada sobre los rodillos. Una vez que la piedra está encima de los rodillos se moverá con bastante facilidad si el suelo no tiene desnivel, se ha de dejar cierta separación entre los rodillos para que no se frenen entre ellos si se juntan.

A medida que el bloque se desplaza hay que ir colocando delante de la piedra los rodillos que se van quedando atrás, tal y como se aprecia en la siguiente imagen.



294

Al usar los rodillos hay que tener la precaución de que los troncos no se claven en el suelo, esto ocurre debido al gran peso que soportan. Para que los rodillos no se claven en el suelo hay que usar varios rodillos a la vez, ya que la fuerza del peso se repartirá entre los troncos que pongamos, consiguiendo así que ejerzan menos presión sobre el suelo y por consiguiente que no se atasque el avance de la piedra; si esto no fuera suficiente debido a que el suelo no ofrece mucha resistencia, habría que solucionarlo mediante la construcción de especie de vía con dos troncos enterrados en el suelo, de tal forma que los rodillos se apoyen sobre estos troncos a modo de raíles. Esto complica un poco la operación sobre todo si la distancia es más larga, como de unos kilómetros.

2.3. El trineo.

El método de usar unos raíles para distribuir el peso, se puede equiparar en cierto modo al uso de un trineo, el trineo tiene la comodidad de que no hay que ir quitando y poniendo rodillos ni enterrando raíles. Por otro lado con el trineo al no disponer de ruedas, hay que hacer más fuerza para desplazar

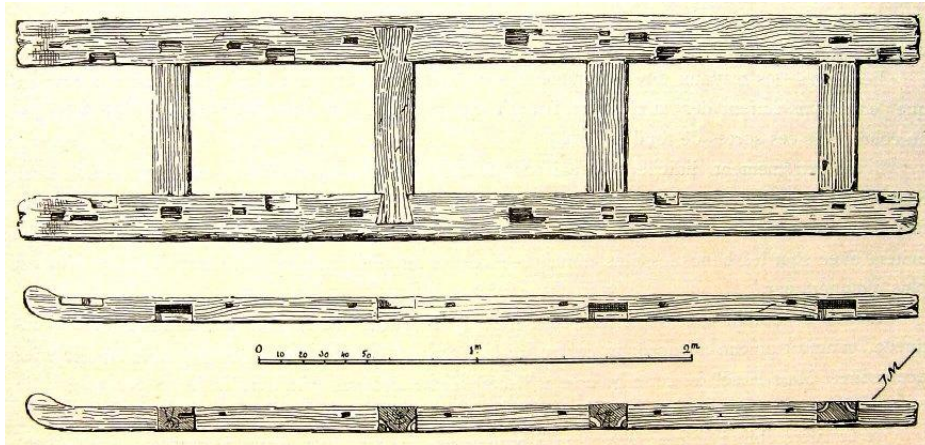
²⁹⁴ Forma de desplazar un bloque de granito usando unos troncos como rodillos. Composición fotográfica.

Capítulo II.

el bloque pues para moverlo tendremos que vencer la fuerza de rozamiento que ejerce el suelo. La composición de cada suelo ofrecerá fuerzas de rozamiento distintas dependiendo del tipo de tierra y plantas que lo componga. Para hacer uso del trineo es muy recomendable la ayuda de tiro animal, además del uso de sogas resistentes. El uso de bueyes de tiro es imprescindible cuando el terreno es escarpado. En caso de mover la piedra por un suelo en pendiente hay que frenarla para controlar en todo momento el movimiento de la piedra; si el movimiento es de subida de la pendiente, hay que poner cuñas al trineo en su parte trasera para frenar el avance natural de la piedra cuesta abajo; si por el contrario el movimiento es de bajar la pendiente, se usará una soga larga para contener la caída natural de la roca, es recomendable buscar puntos de apoyo que hagan de polea a la hora de filar el cable. Las sogas que se precisan para los movimientos de bajada de pendientes, han de ser largas y robustas, son por lo tanto una herramienta muy especializada. Desplazar grandes bloques salvando pendientes presupone un gran conocimiento por parte de quienes consiguen realizarlos.

Una vez que el trineo se pone en movimiento, la fuerza de rozamiento que ejerce el suelo es menor que cuando está parado, es por este motivo que cueste un poco de esfuerzo el inicio del movimiento del bloque, pero una vez puesto en marcha sólo hay que hacer una fuerza constante para moverlo.

Capítulo II.



295

Parece lógico que se hiciera uso de trineos para mover objetos muy pesados, antes que intentar moverlos mediante un carro de ruedas. El trineo es un elemento muy sencillo y gracias a su sencillez es muy robusto y estable. El diseño de un carro con ruedas para que soporte grandes pesos resulta más complejo que el diseño de un trineo.



296

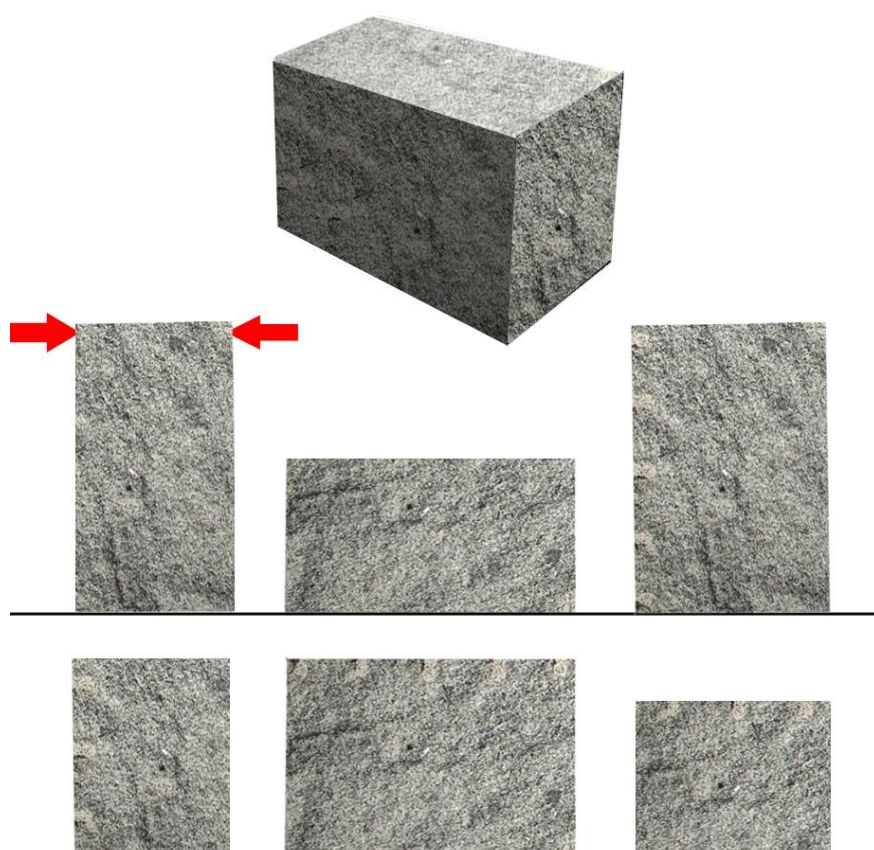
²⁹⁵ Trineo de madera para transportar grandes pesos, utilizado en tiempos de Sesostres III en el Antiguo Egipto. Fotografía:
< <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Traineau-s%C3%A9sostris3.jpg> >
[consulta 4 febrero 2009]

²⁹⁶ Uso del trineo tirado por bueyes en un Concurso de arrastre de piedras en Tudela, Cantabria. Fotografía.:
< <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arrastrecantabria.jpg> > [consulta 4 febrero 2009]

2.4. Empujando las piedras.

Otra forma para mover un bloque de piedra, siempre que no sea excesivamente pesado, consiste en ir empujándola poco a poco, de tal manera que aprovechando el propio peso de la piedra esta resulta aparentemente más ligera. Para conseguir que la piedra se mueva un poco simplemente empujándola, hay que disponerla en la posición más favorable, para aprovechar la forma en nuestro interés. Por lo general el bloque de piedra donde va a ser tallado un verraco tiene la forma de prisma rectangular, esto quiere decir que tiene dos bases rectangulares paralelas e iguales, además de los cuatro cuadriláteros también paralelos, que corresponden a cada lado de la base. La posición más inestable del bloque es colocando sus caras más largas en posición vertical. En esta posición, el bloque nos ofrece dos vistas, normalmente una es más ancha que otra, la vista más estrecha es la que nos interesa, ya que sería la más inestable si la empujásemos en su punto más alto, sobre esa zona es donde tendríamos que empujar si queremos volcar el bloque. En la siguiente imagen se muestran las posibles vistas a una cara que ofrece un bloque de granito apoyado sobre el suelo, sobre la cara que nos interesa por ser la más inestable, se han dibujado unas flechas en rojo señalando las zonas y las direcciones donde se debería empujar el bloque para conseguir tumbarlo.

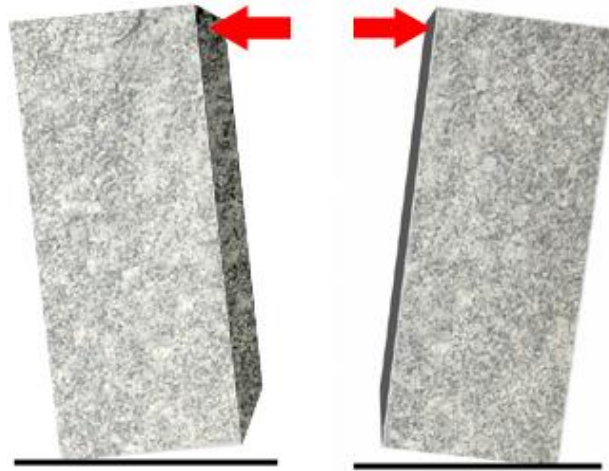
Capítulo II.



297

Pero nuestra intención no es volcar el bloque sino que avance hacia una dirección determinada. Empujando de la manera anteriormente citada, esto es, alternando las fuerzas de empuje en una cara y en su opuesta, sólo conseguimos que el bloque haga un movimiento como de péndulo o columpio, en consecuencia el bloque también se apoyará alternativamente en el suelo sobre una arista y su contraria, como se muestra en la siguiente imagen. Este movimiento a simple vista no es tan acusado pues el bloque no se inclina tanto, pero sí se inclina lo suficiente como para apoyarse sobre su arista.

²⁹⁷ Bloque de granito en perspectiva y las seis distintas vistas que resultan de apoyar las diferentes caras del bloque sobre el suelo. Composición del Doctorando. Febrero 2009.

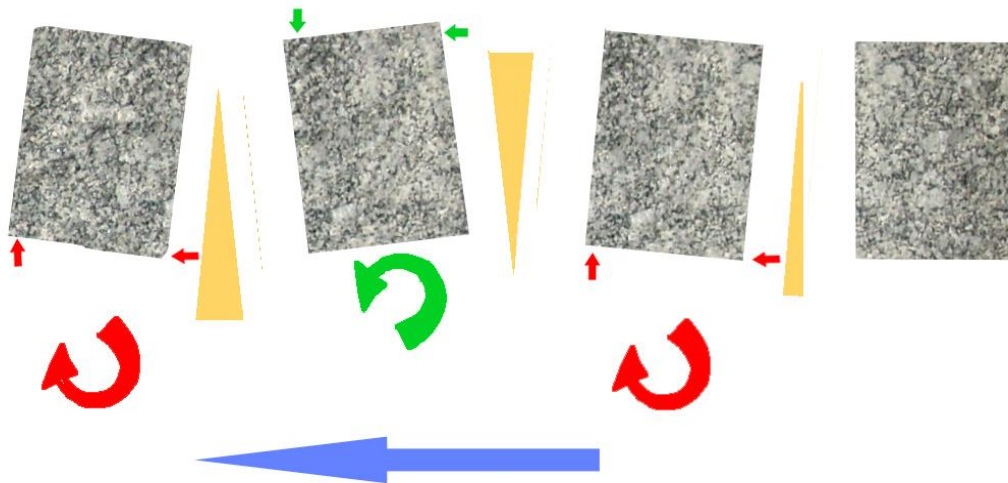


298

Para hacer avanzar el bloque, es necesario un empuje de rotación, este empuje se ha de hacer mientras se mantiene el movimiento pendular, y también se ha de alternar de una cara a su contraria, haciendo avanzar primero una arista y luego su opuesta en la dirección que se desea que avance el bloque. Hay que hacer este esfuerzo de rotación cuando el bloque se encuentre en su estado de equilibrio, es en ese momento cuando hay que empujarlo en el sentido que queramos avanzar la piedra. Para conseguir un movimiento fluido, es imprescindible coordinar rítmicamente las fuerzas que se ejercen sobre el bloque, aplicando simultáneamente la fuerza para conseguir un cierto equilibrio y la fuerza para que avance. El resultado es que el bloque se desplaza como dando pasos y agitándose, como se muestra en la siguiente imagen del bloque en su vista superior o vista de pájaro.

²⁹⁸ Al empujar el bloque en la dirección que indican las flechas, se apoya alternativamente en el suelo sobre sus aristas, adquiriendo un movimiento de péndulo, pero se queda sobre el mismo sitio. Imagen del doctorando. Enero 2009.

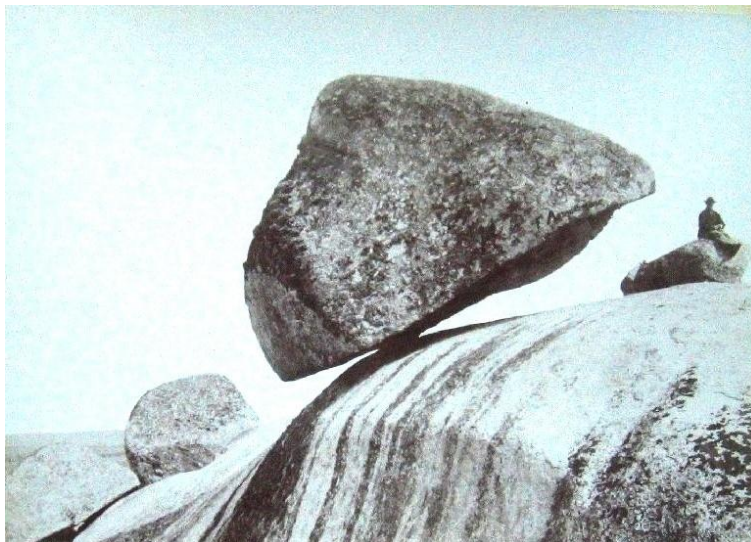
Capítulo II.



Sentido del avance del bloque, vista superior.

299

Mover las piedras de esta manera resulta peligroso si no se controlan los esfuerzos que se aplican a la roca, si el bloque se inclina demasiado, es fácil que se vuelque de manera accidental, siendo difícil corregir el movimiento de caída una vez que este se produce. En la siguiente imagen mostramos un bloque de granito que por causas naturales quedó en equilibrio, es fácil imaginar que no hace falta mucho esfuerzo para decidir hacia qué lado queremos mover el bloque.



300

²⁹⁹ Esquema a vista de pájaro de las diferentes posiciones que adquiere un bloque al desplazarlo manualmente, se han señalado con unas flechas el sentido de giro y las fuerzas aplicadas. Composición del doctorando. Enero 2009.

Capítulo II.

En el castro de Ulaca en Solosancho, Ávila, encontramos un paisaje granítico con gran variedad de rocas en equilibrio, como la que mostramos a continuación en la siguiente fotografía. El mover estos grandes bolones de granito se convierte en un juego de niños.



301

Podemos considerar la esfera como un caso particular donde todas sus partes estarían en equilibrio, por este motivo su movimiento es sencillo, aunque la esfera sea de grandes proporciones.

El centro de la esfera es lo que se llama en física centro de gravedad, que es el punto donde se concentran las fuerzas de

³⁰⁰ Roca de granito de unas 300 toneladas en equilibrio, lo perdió el año 1912, Tandil, Buenos Aires, Argentina. Fotografía:
< http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Piedra_Movediza_de_Tandil.jpg >
[consulta 4 enero 2009]

³⁰¹ La descomposición del granito ocasiona formas en equilibrio como esta que encontramos en el castro de Ulaca en Solosancho, Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Capítulo II.

la gravedad que actúan sobre el cuerpo. Si la esfera fuera hueca el centro de gravedad seguiría siendo el centro de la esfera, por lo que el centro de gravedad viene determinado por la forma del objeto, y no siempre tiene por qué estar situado dentro del cuerpo.



302

En la anterior imagen se muestra una obra del artista Jeppe Hein, en la que se explora esta particular cualidad del equilibrio en la esfera, se trata de una pesada esfera colocada dentro del espacio de una galería de arte, al ser una esfera perfecta y estar sobre un suelo que no se hunde con su peso, esta se desplaza fácilmente, dejando su rastro sobre las paredes de la galería.

³⁰² Obra titulada 360° Presence, del artista danés Jeppe Hein, en la galería Johann König, septiembre – noviembre 2002. Fotografía: http://www.johannkoenig.de/4/jeppe_hein/exhibitions_artist.html > [consulta 11 febrero 2009]

Capítulo III.

CAPITULO III

1 Contemporáneos. Interpretaciones en piedra. Heráldica. El verraco de hormigón

Capítulo III.

Capítulo III.

En este capítulo vamos a dar un repaso sobre algunas esculturas que están íntimamente ligadas con las esculturas vetonas a pesar de estar realizadas en tiempos modernos o contemporáneos.

1. Contemporáneos. Interpretaciones en piedra. Heráldica. El verraco de hormigón.

Las primeras de estas tallas se remontan al siglo IV a.C, actualmente, en pueblos como Mingorría o Cardeñosa, ambos en la provincia de Ávila, se sigue explotando el granito como recurso económico, existen dos talleres donde se trabaja el granito de las canteras locales y en contadas ocasiones se vuelve a tallar un verraco.

Evidentemente el significado actual es muy distinto, aunque quizá siga de algún modo encerrando parte de su esencia primitiva.

El magnetismo o energía que emana de los verracos, ha propiciado la copia o reproducción de los mismos en tiempos actuales de las más diversas maneras, encontramos esculturas de estructura formal muy semejante, facturadas en piedra de granito, intentando emular las habilidades de los antiguos artistas, y dejando al descubierto la cultura de los modernos canteros y artesanos de la piedra, cabe destacar en estas figuras una necesidad de perfección en los planos y líneas, buscando las líneas o planos perfectamente delimitados, tratando al verraco como si se tratara de la labra de un banco o de un sillar de construcción.

Capítulo III.

Dentro del campo de lo que son las copias o emulaciones de las antiguas esculturas es quizá el abuso del plano recto el principal escollo con el que tropiezan los escultores contemporáneos. Como ejemplo de este abuso del plano recto mostramos la copia presente en las calles de Arévalo.



303

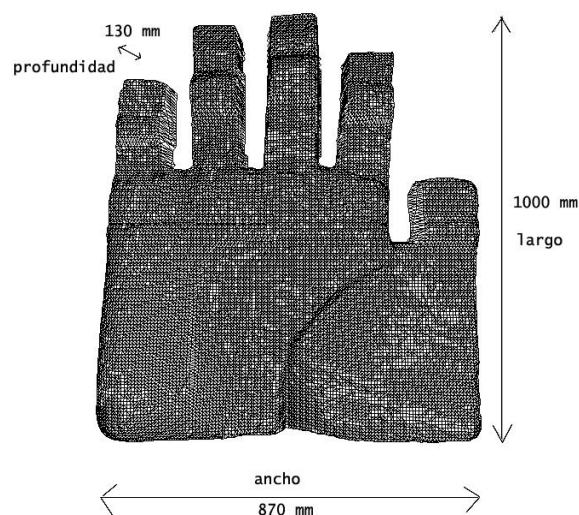
Este tipo de esculturas, si son de factura moderna, por lo general se han realizado usando maquinaria eléctrica o neumática, el uso de radiales y taladros eléctricos se fue generalizando paulatinamente en España a partir de la década de los setenta, hasta entonces el método de trabajar la piedra no había experimentado grandes cambios desde los albores de la cantería. Al usar esta maquinaria, el trabajo de la piedra se facilita bastante, pero también influye en el

³⁰³ Figura zoomorfa conocida como "Marrana Cardena" (siglo III/I a.C.) , realizada en mayo de 1991 por la escuela taller de Arévalo, el verraco original se conserva en el Palacio de la familia De Río. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo III.

resultado de la talla, la relación con la piedra es diferente, ya que el tiempo que se está delante de ella trabajándola también varía. Con la herramienta manual, el proceso es más lento, existe un tiempo para comprender y evaluar los volúmenes de la piedra, un tiempo para ir amoldando la escultura al bloque y viceversa. Al usar la maquinaria eléctrica, hay menos espacio para la carga de trabajo artesanal que lleva una escultura.

Este espacio para lo artesanal, llegará a desaparecer con la aparición de las actuales herramientas de control numérico o CNC (Control numérico por computador), esta maquinaria va apareciendo lentamente en el mercado, con ella es posible la materialización de una escultura en piedra sin tener ni siquiera que tocarla. El escultor puede diseñarla directamente en el computador usando un programa de diseño, o sencillamente realizar un modelo en barro o material similar para modelado y después digitalizarlo. La siguiente imagen muestra una malla digital obtenida mediante el escaneo de un modelo en plastilina.



304

³⁰⁴ Modelo realizado originalmente en plastilina y escaneado con un sistema palpador MDX20 de la marca Roland, se ha utilizado el programa de escaneado Dr.Picza. Imagen y modelo obra del doctorando. Octubre 2006.

Capítulo III.

En la siguiente fotografía se puede ver el archivo anterior ya materializado en piedra de Calatorao y mármol de Macael los relieves están en la bancada de una fresadora para trabajos de piedra.



305

El posible sentido mágico o religioso presente a la hora de realizar las primitivas esculturas es completamente ausente en las esculturas contemporáneas.

³⁰⁵ Fotografía del proceso de fresado en piedra mediante control numérico. Obras realizadas en Arganda del Rey, Madrid en junio de 2007. Escultura y fotografía del doctorando. Junio 2007.



306

En las tallas modernas prevalece el gusto o interés del artista, este destaca rasgos escultóricos a su libre entender y capricho. El artista vetón no trabaja como individuo, sino que es el portavoz de su gente, los detalles escultóricos vetones son la expresión de un colectivo que mantuvo su espíritu de generación en generación.

Mostramos a continuación una talla moderna, se trata de un cerdo que está a pocos metros de un verraco original, en el Parador de Ávila, esta escultura muestra unos rasgos propios de autor como son las graciosas orejas ondulantes que le tapan los ojos, y una boca bastante expresiva nos muestran unas líneas escultóricas muy personales que contrastan con la rigidez de las patas.

³⁰⁶ Toro de granito situado en el Parking de la presa al pie del Castro de las Cogotas, Ávila. Fotografía del doctorando. 2008.



307

Se puede ver también cómo en las esculturas modernas la base del verraco pierde su sentido estructural dentro de la escultura, para convertirse en un mero pedestal donde se muestra la obra. Se confeccionan por separado, y a veces en materiales diferentes.

Aunque las actuales copias intentan plasmar los rasgos originales, solamente consiguen acentuar una abstracción entendida desde una perspectiva muy diferente. Las esculturas vetonas son muy esquemáticas, pero no en la manera y forma que presentan las actuales copias, que reducen la escultura a formas geométricas básicas, y suprimen todo detalle de la personalidad animal.

³⁰⁷ Escultura imitación de un verraco en los jardines del Parador de Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.



Los rasgos abstraídos que muestran estas esculturas nada tienen que ver con la fuerza animal, ni con el poder de su cornamenta, ni con la energía de su masa y volumen, esta abstracción se asemeja más a la que encontramos en los logotipos de empresa, se podría hablar de un proceso de transformación del estereotipo de verraco, en el que se pierden las características esenciales y lo único que se conserva es la imagen, se convierten en logotipo, en escudo de las poblaciones y ciudades donde están presentes. La primitiva magia se ha convertido en estandarte, y el estandarte a su vez se ha transformado en anuncio publicitario.

Mostramos a continuación unos ejemplos del uso de la imagen del verraco como parte del escudo municipal, el primero es el de la portuguesa Vila de Murça.

³⁰⁸ Escultura en la isleta entre Carretera de Burgohondo y calle Abdalá el Rico, Ávila. Fotografía del doctorando. 2008.

Capítulo III.



309

Y el del municipio Zamorano de Muelas del Pan.



310

El siguiente el del municipio cacereño de Segura de Toro.

³⁰⁹ Verraco de Murça de la subregión Trás-os-Montes, y escudo del municipio. Fotografía: Carlos Goulão.
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mur%C3%A7a>> [consulta: 2 abril 2008]

³¹⁰ Verraco de Muelas del Pan en la provincia de Zamora. Y escudo del municipio. Fotografía:
<http://commons.wikimedia.org/wiki/Muelas_del_Pan> [consulta: 15 enero 2009]

Capítulo III.



311

O el escudo del mutilado y desaparecido verraco de El Barraco en Ávila, del que hay una reproducción a las puertas del Ayuntamiento.



312

³¹¹ Verraco de Segura de Toro en Cáceres rodeado de niños. Fotografía: <<http://www.geocities.com/seguratoro/ftoro2.jpg>> [consulta 8 enero 2009]; y escudo del municipio. Fotografía: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudoseguradetoro.jpg>> [consulta 8 enero 2009]

³¹² Escudo municipal de El Barraco, Ávila, y reproducción del verraco que hubo en la localidad, hoy destruido y desaparecido. Fotografía del Doctorando, enero 2009.

Capítulo III.

Encontramos figuras que dentro del marco de la estricta copia, nos muestran una concepción más propia de autor, como los toros de hormigón de A Fosagrada.

En las actuales copias o reproducciones de verracos, es imposible encontrar alguna que tenga un poco de la gracia y la expresividad de los originales. Podemos encontrar la expresión de la modernidad, pero una modernidad conformista, mansa.

En este apartado hay que destacar los toros de hormigón del artista hispanoalemán Wolf Vostell, en el patio jardín del Museo Vostell Malpartida en Cáceres. En esta obra sí se aprecia la fuerza que habitó en las esculturas primitivas.



313

³¹³ Obra *Los toros de Hormigón*, de Wolf Vostell, Museo Vostell Malpartida. Fotografía: < <http://www.flickr.com/photos/mitue/1673970204/> > [consulta 8 enero 2009]

Capítulo III.



314



315

Se ha escrito acerca del artista Ives Klein que:

Un día de verano en el sur a la edad de 19 años, estaba tumbado en la arena de la playa bajo el calor radiante, cuando emprendió, completamente consciente, un viaje realista e imaginario en el reino

³¹⁴ Obra *Los toros de Hormigón*, de Wolf Vostell, Museo Vostell Malpartida. Fotografía: <http://www.flickr.com/photos/13927575@N00/2661010252/> [consulta 8 enero 2008]

³¹⁵ Fotografía: <http://www.flickr.com/photos/ajoamb/270064237/sizes/o/> [consulta: 25 diciembre 2008]

Capítulo III.

de ese cielo azul y afirmó: “¡Firmé con mi nombre al otro lado del cielo!” ³¹⁶

Del mismo modo y siguiendo una filosofía parecida, Wolf Vostell al conocer los Barruecos en 1974, los declaró "Obra de arte de la Naturaleza", que más adelante serían declarados Monumento Natural por la Junta de Extremadura.

³¹⁶ WEITEMEIER, H. *Yves Klein*. Taschen. Köln. 1994. p.8.

Capítulo III.

CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES.

La primera idea o conclusión a la que hemos llegado es que la lectura de la *Ilíada* de Homero facilita mucho la comprensión de los verracos, ya que nos sitúa mentalmente en las costumbres y modos de la época antigua, sin cuestionarnos la veracidad de los hechos narrados en el poema, lo aceptamos como medio generador de un estado mental previo para comprender mejor las esculturas que tratamos. Entendemos que el pueblo vetón, dentro de sus costumbres particulares, comparte en muchos aspectos las ideas y costumbres que se narran en el poema. Vemos estas esculturas llamadas verracos como la muestra más clara de la singularidad vetona, como el elemento o símbolo que puede resumir la idea de un pueblo y una época, además de ser un punto de diferencia con sus contemporáneos.

Si una obra de arte es un fiel reflejo de los diversos aspectos que definen la época en la que esta se hizo, un verraco debería ser y así lo creemos, un concentrado de los elementos que definen la Edad del Hierro en la meseta ibérica.

En este estudio hemos visto cómo es necesario el uso del hierro y de las técnicas de forja y fundición para realizar un verraco. Dentro de este aspecto relacionado con los trabajos del metal, encontramos diferentes grados de actividad metalúrgica entre los distintos castros y poblados vetones, sin que afecte esta diferencia el uso o la producción de verracos. Se puede decir que al igual que los distintos núcleos o poblaciones dentro del territorio vetón, donde cada cual presenta su personalidad o particularidad, ocurre algo similar con los verracos, que partiendo de un conjunto o idea general

CONCLUSIONES.

de verraco encontramos gran variedad de estilos o diferenciaciones.

Dentro del solar vetón, si descontamos los fríos y duros inviernos, durante el resto del año, si no lo estropea la lluvia o el viento, se cuenta con un clima que acompaña a las labores de creación de esculturas e invita al disfrute del paisaje granítico del Macizo Hespérico, estos factores ambientales influyen de manera muy determinante en la creación de los verracos. Hay que matizar que la figura del toro forma parte indisoluble del paisaje. La silueta del ganado actúa sobre el espectador de una manera activa, a través de la disposición y cantidad de reses que se descubren dispersas por las llanuras y montes que ofrece el paisaje, se puede evaluar con una mirada el pulso vital de la zona contemplada. La figura del toro sobre el paisaje nos habla de territorios y de fronteras.

El clima influye de manera directa en las labores agrícolas y ganaderas, determinando los ciclos de siembra y de procreación. Estos ciclos de vida son regulados bajo el visto bueno de las deidades. Los verracos entran a formar parte de este ciclo de la vida siendo una expresión muy cercana al dios tauromorfo.

El culto al dios tauromorfo desaparecerá paulatinamente siendo reconvertidos sus ritos y creencias.

El granito es el recurso más inmediato utilizado en la defensa de los poblados, en sus muros y campos de piedras, es utilizado también en los enterramientos como tapaderas y señales, se usa también para fabricar los pequeños molinos tan necesarios para moler el grano como indispensables para la subsistencia. El granito está íntimamente enraizado en el

CONCLUSIONES.

modo de vida vetón, de una manera tan omnipresente como natural e imperceptible.

Hemos visto que es necesario un trabajo organizado para mover los bloques de piedra, ya sea en la cantera o una vez finalizadas las esculturas. Pensamos que el propio tema que representan, ya sean toros o cerdos, nos habla de una economía pastoril. Y que las explicaciones para esa economía eran necesariamente divinas.

Los orígenes y las causas finales de la mayoría de los temas tratados en esta tesis, parecen converger en un punto, todos los indicadores apuntan en una misma dirección, y esta es el toro como animal sagrado, como ser divino.

Al decaer la divinidad del toro desaparece la necesidad de su *esculturización*, si esta se produce, es gracias a las cualidades de la bravura del toro, la plasticidad de la bravura mantiene la figura del toro dentro del panorama escultórico.

La rapidez con la que la sociedad olvida sus raíces culturales, hace necesario que se tenga que tomar medidas por lo menos de mantenimiento y conservación del patrimonio arqueológico, para que cuando llegue el momento de que algún individuo o colectivo se decida a investigar y recordar el pasado, este no se haya perdido, esa mirada será el único medio para no llegar a perder la identidad, ¿qué ocurriría si un día nos despertásemos y no pudiéramos recordar cómo fue nuestra adolescencia? Parece urgente, por lo menos la digitalización de las esculturas mejor conservadas, someter a un escaneado con una definición aceptable, para por lo menos obtener una huella informática de nuestro pasado y poder así estudiarlo y difundirlo. La pérdida del patrimonio histórico real, pone en peligro y cuestiona la veracidad de este

CONCLUSIONES.

supuesto material informático, por lo que la conservación de los verracos es en todo punto imprescindible. Por estos motivos, vemos con buenos ojos la retirada de los originales de sitios públicos fácilmente accesibles, siendo lo más lógico la sustitución por copias exactas, realizadas con los datos del escaneado digital. La ubicación de estos originales en centros de conservación adecuados para cada pieza, sería un método razonable para, conservar el patrimonio y promover la cultura.

Creemos necesario un estudio detallado sobre la existencia de esculturas catalogables como verracos dentro del territorio gallego, en esta región es muy grande la abundancia de esculturas semejantes a los verracos, casi todas realizadas en tiempos modernos o difíciles de fechar, este motivo causa reticencias en los estudiosos del tema; creemos que no se les ha prestado la atención necesaria, quizá estudios más profundos puedan desentrañar el origen de alguna de estas esculturas gallegas.

El gobierno y las leyes, administradas por los jueces tiene un papel primordial en la conservación y divulgación de este singular patrimonio que representan los verracos, se dan casos en los que algún verraco de interés es guardado y conservado en casas particulares, no sabemos hasta qué punto es preferible esta opción de no poder disfrutar del verraco por estar raptado en el interior de una propiedad privada, o la opción de poder disfrutarlos en espacios públicos viendo como son mutilados por la barbarie y la ignorancia que muestran unas pocas personas.

La unidad geográfica peninsular es causa natural de conflictos entre los diversos pueblos que la habitan o que la habitaron, esta rotundidez territorial, ha de corresponderse

CONCLUSIONES.

con una unidad o con un equilibrio político, entre sus habitantes.

La producción de verracos se desarrolla a lo largo de varios siglos, dando lugar a una gran variedad en cuanto a su tamaño y sus formas; si nos fijamos exclusivamente en su porte, se puede apreciar una cierta evolución a lo largo del tiempo, las necesidades de producción pueden estar detrás de esta variación, ya que una escultura de gran tamaño necesitará más tiempo y más recursos para su realización.

Dada la cantidad de esculturas de verracos y su disposición geográfica, la figura del escultor de verracos resulta necesaria para explicar estos hechos. Si bien, esta figura de escultor está indisolublemente asociada o comunión con la idea de siervo del dios tauomorfo, y sujeta a las necesidades y variaciones políticas y religiosas que le correspondieran. Lo que se traduce en discontinuidades de estilos y formas.

Si hablamos de herramientas, el paso del uso del bronce al uso del hierro es un proceso lento, aunque no descartamos el uso de herramientas de bronce en los verracos más antiguos, tenemos claro que una vez que se prueba una herramienta de hierro sobre el granito, por comparación, las herramientas de bronce resultarán muy inadecuadas.

Acerca de las herramientas utilizadas para tallar los verracos, nos resulta lógico que estas fueran de hierro. Por el carácter el interés arqueológico de estas antiguas herramientas para el trabajo de la piedra, hay que destacar la dificultad que encontramos para poder localizar y estudiar los ejemplares originales, aunque sólo sea para realizar un simple reconocimiento visual. Herramientas como las Picas y utensilios de hierro de El Raso (Fernández Gómez y López

CONCLUSIONES.

Fernández 1990), o los Escoplos de Ledesma, Sanchorreja, El Carpio. (Pereira Sieso. 1987).

Debido a dicha dificultad nuestras conclusiones se basarán sobre todo en las marcas dejadas por las herramientas y en las formas y planos que adoptan las esculturas.

No creemos que los mazos en forma de canto rodado, como los vistos en capítulo II apartado 1.3.3. y en el capítulo I apartado 2.2.2., se hayan usado para tallar los verracos.

Por las marcas encontradas en los verracos observados, pensamos en el uso de una gran variedad de punteros y de cinceles planos, en la mayor parte del proceso de labra. Observamos la necesidad del uso de la media caña en la elaboración de los detalles de algunos verracos.

Los cinceles planos, al desgastarse los extremos de su filo por el uso, pueden ser usados como si se trataran de medias cañas. Difuminándose así el límite entre estas dos herramientas.

Por la ausencia de evidencias, no creemos que se hayan utilizado limas o escofinas para el alisado o acabado final de las superficies de los verracos. Pensamos que el acabado de estas era el simple suavizado de la superficie con el paso del cincel.

Debido a la ausencia de las marcas tan particulares que dejan las herramientas dentadas como gradinas, trinchantes de peine o bujardas, pensamos que estas no se usaron en la elaboración de los verracos. Las formas y el modelado alcanzado en algunos verracos nos hacen pensar que el escultor vetón valorara la posibilidad de desarrollar y

CONCLUSIONES.

modificar sus herramientas con el fin de perfeccionar la técnica empleada en la talla de esculturas en piedra.

En cuanto a las formas y rasgos más característicos de los verracos, sus diferencias están en consonancia con las distintas peculiaridades que encontramos entre los distintos castros y poblados, que resultan muy variadas, dentro de la unidad que configura al pueblo vetón.

El proceso de talla de un verraco requiere un gran esfuerzo físico, este trabajo se realizaría a la intemperie, por lo que suponemos que no tendría lugar en las condiciones de los inviernos duros propios de la meseta. Esta limitación estacional marcará los períodos de producción de los verracos.

En las últimas décadas se puede constatar un creciente interés por estas primitivas esculturas, la influencia que provocan sobre las corrientes escultóricas y artísticas contemporáneas interesadas en el arte primitivo son innegables.

A. Anexo de ilustraciones:

Si miramos esta tesis desde cierta distancia, sería lógico esperar un anexo con una catalogación fotográfica de los verracos, como el excelente trabajo de doña Guadalupe López Monteagudo³¹⁷, titulado *Esculturas zoomorfas celtas de la península Ibérica*, pero este no es nuestro caso.

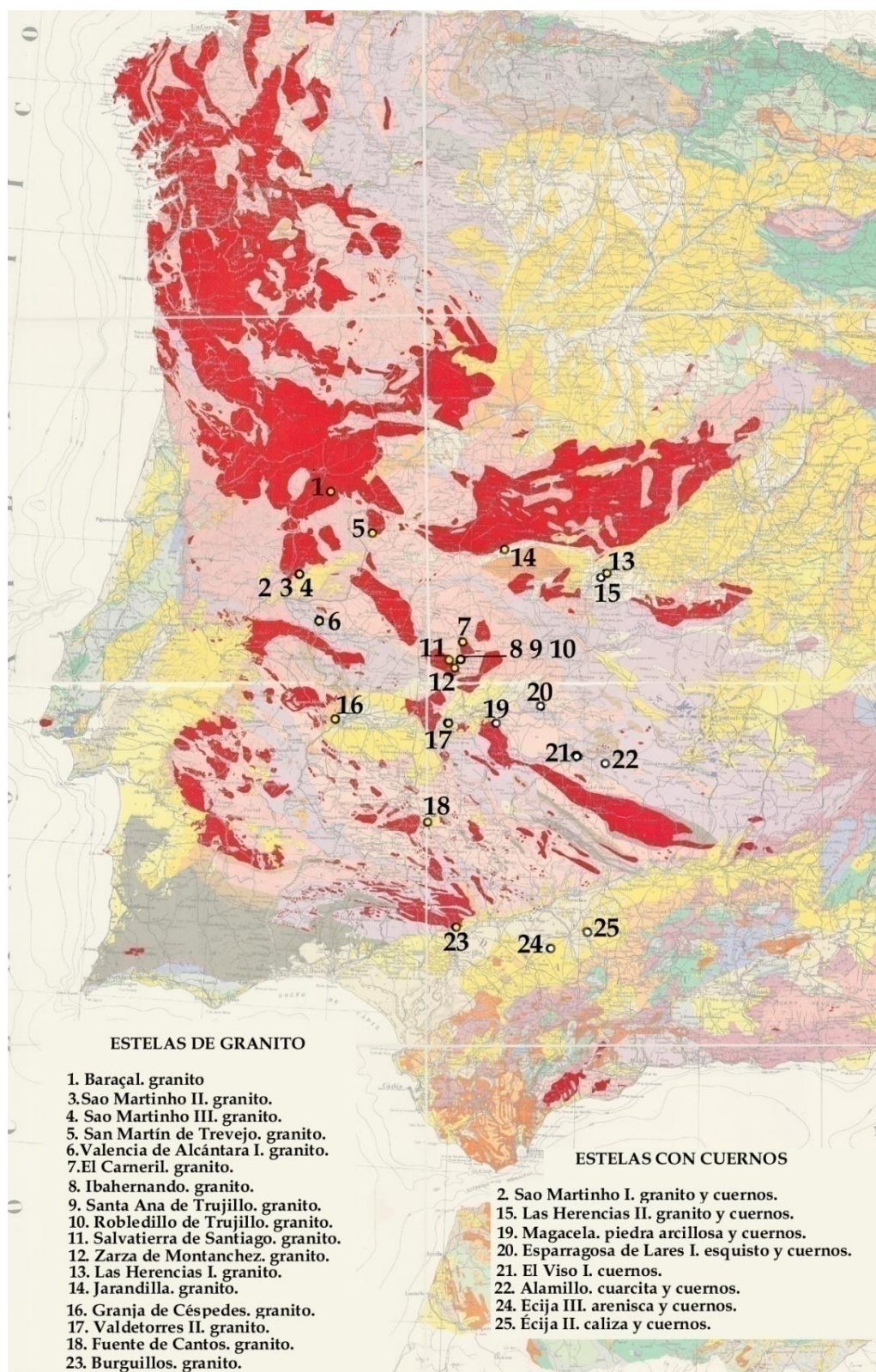
La selección de las imágenes que se muestran en este anexo sigue las necesidades del planteamiento y desarrollo expositivo de la tesis; para facilitar su lectura hemos incluido en este anexo aquellas imágenes que son aludidas en varias ocasiones y en diferentes apartados o capítulos de este trabajo.

Hemos incluido también en este anexo, algunas fotografías que se citan sólo en una ocasión con el propósito de que la imagen no distraiga del hilo conductor del planteamiento general.

³¹⁷ LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989.

Ilustraciones.

Ilustración1



Estelas del suroeste peninsular sobre mapa con zonas rocosas de granito del Macizo Hespérico resaltadas en rojo.

Ilustraciones.

Ilustración 2



Oso de Sleza, en Polonia. Fotografía:

<<http://mafecia.wordpress.com/2007/06/22/geosleza>> [consulta 19 febrero 2009]

Ilustración 3



Otro oso en Sleza, Polonia. Fotografía. Pocomilogin.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:%C5%9A1%C4%99%C5%BCa_-_nied%C5%BAwied%C5%BA1.JPG> [consulta 20 febrero 2009]

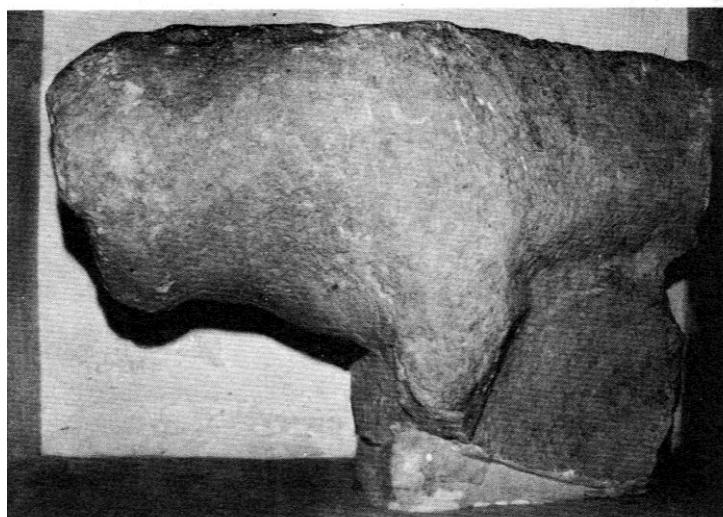
Ilustraciones.

Ilustración 4



Oso de Pontedeume. Fotografía. Onnega
< <http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=1481> > [consulta 20 febrero 2009]

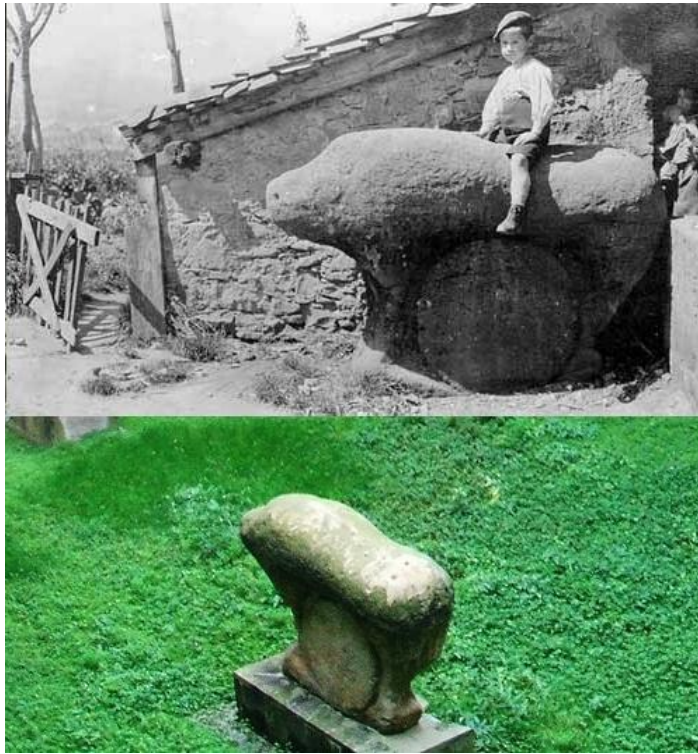
Ilustración 5



Toro de Lara de los Infantes, piedra caliza, longitud 53 cm, Museo Arqueológico Provincial de Burgos. Fotografía. López Monteagudo nº 127, lám. 48.

Ilustraciones.

Ilustración 6



Ídolo de Mikeldi, Durango, Bizkaia, piedra arenisca, Museo arqueológico, etnográfico e Histórico Vasco, en Bilbao. Fotografías.
<<http://www.euskonews.com/0057zbk/arg0057.html>>[consulta 20 febrero 2009]
<http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Arqueol%C3%B3gico%2CEtnogr%C3%A1fico_e_Hist%C3%B3rico_Vasco>[consulta 20 febrero 2009]

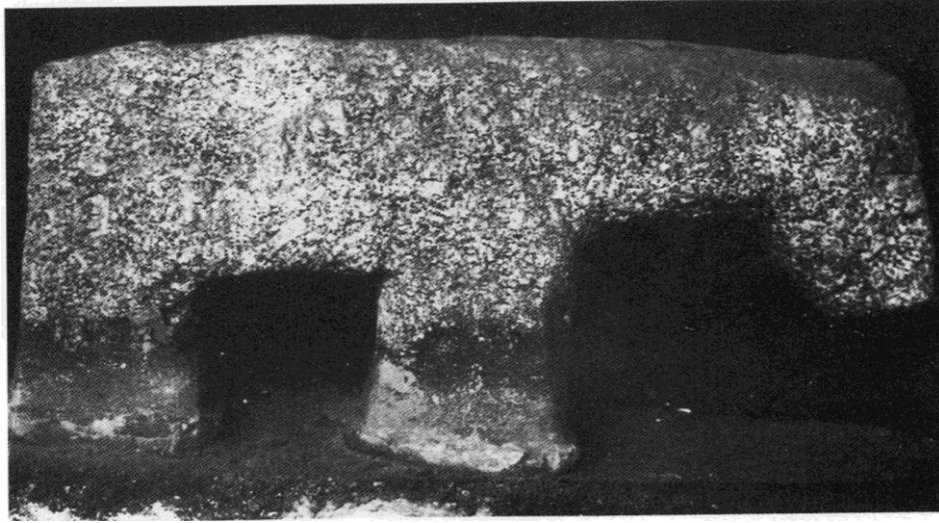
Ilustraciones.

Ilustración 7



Municipio de Toro en la provincia de Zamora. Fotografía del doctorando. 2008.

Ilustración 8



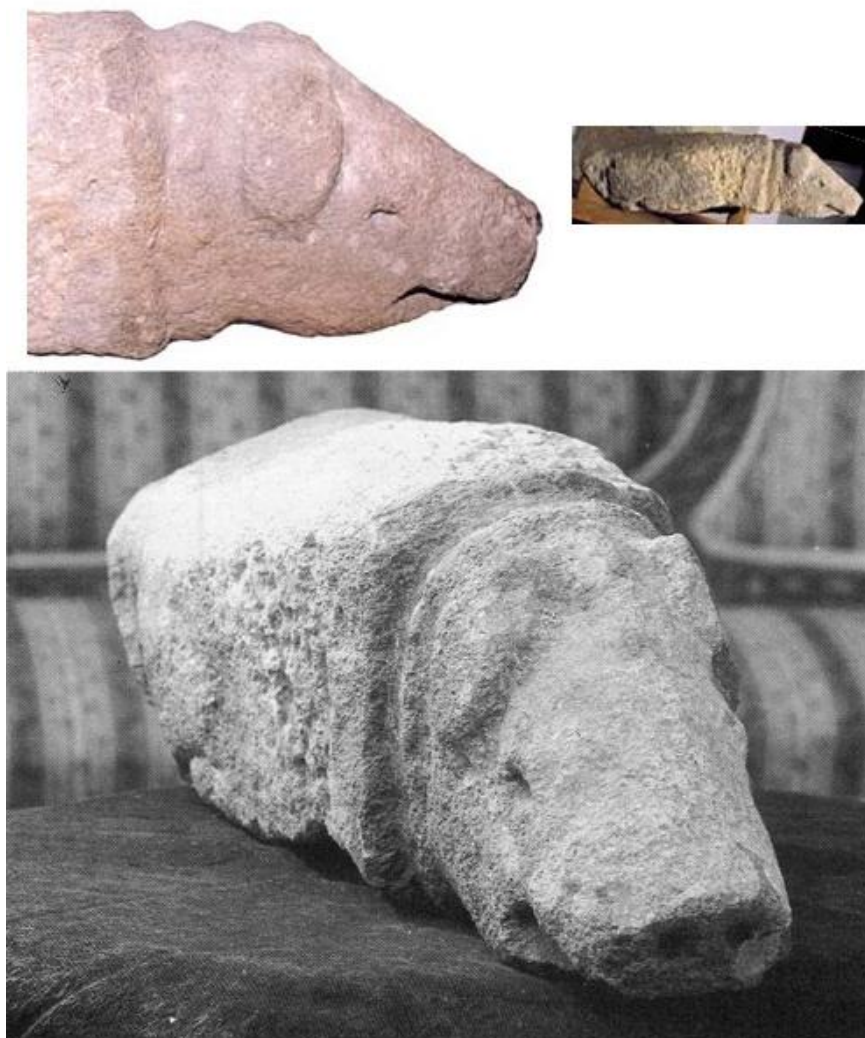
Toro de granito longitud 60 cm. Santa Marinha do Zézere. Douro Litoral. Fotografía. López Monteagudo nº 157, lám. 56.

Ilustración 9



Verraco de 206 cm de longitud, conocida como Porca da vila en Bragança, el distrito de Bragança linda al norte y al este con la provincia de Zamora. Fotografía. <http://www.flickr.com/photos/lf_ribeiro/254422337>[consulta 20 febrero 2009]

Ilustración 10



Verraco de Bembibre. Longitud de la piedra 73 cm, y longitud de la cabeza 27 cm. Museo Arqueológico de Orense. Procede del castro de Eirexario o Vila de Sén. Fotografía.

<http://www.xunta.es/conselle/cultura/patrimonio/museos/mapour/galego/pezasmes/pm40.htm> y López Monteagudo nº 160, lám.57.

Ilustraciones.

Ilustración 11



Cabezas de Armea. Museo de Orense. Fotografía Jesús Taboada Chivite. Cuadernos de Arte Gallego.

Ilustración 12



Cabeza cortada, Castro de Barán, Paradelá, Lugo. Museo Provincial de Lugo. Fotografía del doctorando. 2008.

Ilustraciones.

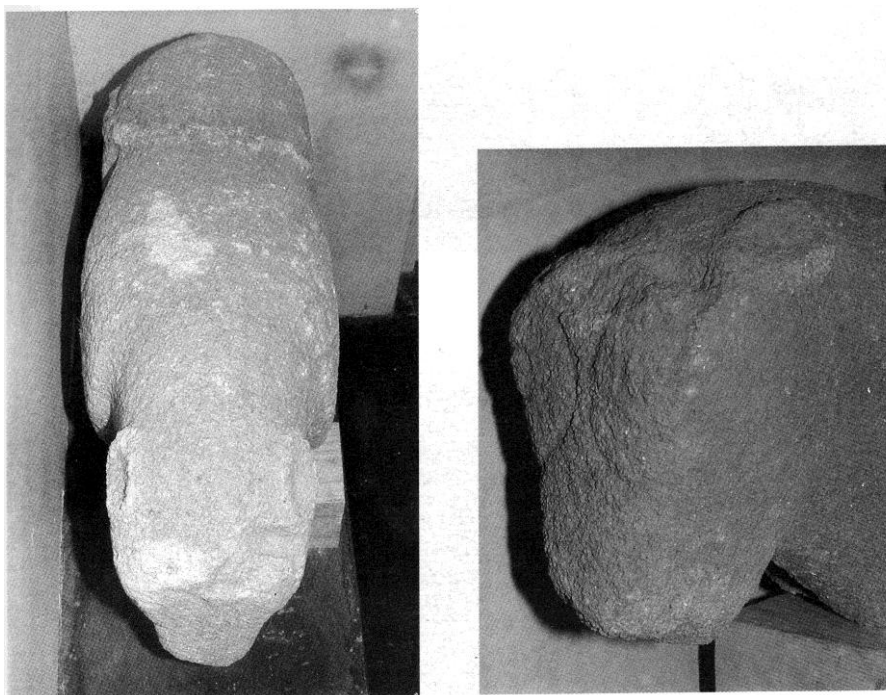
Ilustración 13



Cabezas de Candelario. En los límites Salamanca, Ávila y Cáceres.
SAVIRÓN CUARTANGO, María Luisa; MAYORAL CASTILLO, Ángel L. "El Jano de Candelario. Apuntes sobre cabezas célticas y otras representaciones janiformes." Blog. Pax Celtíbera. [En línea]. Fotografía. <<http://paxceltibera.wordpress.com/2007/08/29/el-jano-de-candelario-apuntes-sobre-%E2%80%9Ccabezas-celticas%E2%80%9D-y-otras-representaciones-%E2%80%9Cjaniformes%E2%80%9D/>>[Consulta 2 marzo 2008].

Ilustraciones.

Ilustración 14



Toro de Botija, del castro de Las Villasviejas del Tamuja, en el Castillo de Monroy, longitud 76 cm. Fotografía. López Monteagudo nº 131, lám. 49.

Ilustraciones.

Ilustración 15



Guerrero de Armea, Allariz Ourense. Fotografía.

<http://www.xunta.es/conselle/cultura/patrimonio/museos/mapour/galego/pezasmes/pm4.htm> [consulta: 13 marzo 2008]

Ilustración 16



Guerreros de Guimarões, procedentes de Santo Ovídio, concelho de Fafe, distrito de Braga, Museo da Sociedade Martins Sarmento.

Fotografía.

http://www.csarmento.uminho.pt/sms_42x.asp?folder=SMS_FMS_03Escultura [consulta: 13 marzo 2008]

Ilustración 17



Exvoto de bronce, procedente del Santuario Ibérico de las cuevas de la lobera, en Castellar, Jaén. Fotografía, archivo Juan Cabré. Instituto del patrimonio Histórico Español. nº 4395.

Ilustraciones.

Ilustración 18



Empuñaduras de dos espadas de antenas con nielados de plata y cobre, procedentes de la sepultura 200 de la zona VI de la Necrópolis de la Osera (Chamartin, Ávila). Hacia 1943. Fotografía, archivo Juan Cabré. Instituto del patrimonio Histórico Español. nº 3003.

Ilustración 19



Verraco del municipio El oso, Ávila. Fotografía del doctorando. 2007.

Ilustraciones.

Ilustración 20



Verraco de Totanés, Toledo, longitud 119 cm. Presenta orificios para encajar los cuernos. Fotografía.

<http://www.totanes.es/vg/gestion/apps/v.cgi?D.templ=../../aytovirtual/vista5/fondoescriptorio2.htm&foto=FondoEscritorio1.jpg>
[consulta: 16 marzo 2008]

Ilustración 21



Verraco de Castillo de Bayuela, Toledo, longitud 170 cm. Tiene orificios para encajar los cuernos. Fotografía.

<<http://www.entrepueblos.com/articulo-1765-castillo-bayuela/el-patrimonio-artistico-de-la-villa.html#fotos>> [consulta: 16 marzo 2008]

Ilustraciones.

Ilustración 22



Toro de Villardiegua de la Ribera, Zamora, 212 cm de longitud, tiene orificios para encajar los cuernos taladrados de lado a lado. Fotografía. <http://es.geocities.com/tilas4/rutas_2006/03_arrieros/03_arrieros.htm> [consulta: 16 marzo 2008].

Detalle del orificio para los cuernos que atraviesa toda la cabeza, fotografía. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Villardiegua-Mula.JPG>> [consulta: 16 marzo 2008]

Ilustración 23



Verraco de Solosancho, Ávila, procedente del castro de Ulaca. Presenta orificios para encajar los cuernos. Fotografía. Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-3143. “Un verraco granítico hallado en El Palomar, en las proximidades de la necrópolis de la Osera (Chamartín, Ávila). 1932-1944”.

Ilustración 24



Toros de Guisando, Ávila, en tres de ellos son claramente visibles los orificios para encajar los cuernos. Fotografía. Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-2194. "Los Toros de Guisando (Guisando, Ávila)". Y Cabré- 6793.

Ilustración 25



Detalle de papadas de dos de los Toros de Guisando, Ávila. Fotografía del doctorando. Enero 2008.

Ilustración 26



Fotografía. Archivo Juan Cabré. Fototeca del Patrimonio Histórico. IPHE. Ministerio de Cultura. Cabré-274: "Verraco de Las Cogotas (Cardenosa, Ávila.) Hacia 1929".

Ilustraciones.

Ilustración 27



Verraco de Santo Domingo de las Posadas, Ávila. Fotografía del doctorando, enero 2009.

Ilustración 28



Cabeza de toro de Villajoyosa, Alicante. Siglo V.a.C. Piedra caliza. Museo Provincial de Alicante. Fotografía del doctorando febrero 2009.

B. Glosario:

A pesar de ser un elemento extraño dentro de la estructura de una tesis, creemos necesario incluir un pequeño vocabulario, como punto de unión entre las diferentes ciencias que aglutina esta obra, ya que cada ciencia obliga a tener un vocabulario específico, y como el campo de las bellas artes es tan extenso o indefinido creemos justificado esta pequeña lista de vocablos.

Almádena: Mazo de mango largo, utilizado para romper las piedras.

Amiento: correa con que se ataban las lanzas o flechas para arrojarlas.

Anepígrafo: monumento o soporte carente de inscripción, por no haberla tenido nunca o por haberla perdido. Se denomina cultura anepígrafa (mejor que analfabeta) a aquélla que no conoce el hábito epigráfico.

Apomazar: consiste en proseguir la operación de asperonar; pero sustituyendo el asperón por la piedra pómez un tanto humedecida.

Asperonar: consiste en frotar la superficie la piedra con asperón, que es una arenisca de cemento silíceo o arcilloso.

Bálano: extremo o cabeza del pene.

Berrocal: lugar lleno de bolones de granito, o berruecos.

Berrueco: tolmo, peñasco o bolón de granito.

Glosario.

Canchal: lugar lleno de piedras y peñascos.

Corvejón: es la parte posterior de a la rodilla, que en las reses sobresale en forma de punta.

Desbastar: al labrar, cuando quitamos los volúmenes de piedra que caen de una manera evidente fuera del volumen de la escultura.

Enjaezado: se dice cuando el caballo lleva jaeces o adornos, cuando se representa ensillado y dispuesto para montarlo.

Estela: monumento conmemorativo que se erige sobre el suelo en forma de lápida, pedestal o cipo.

Falcata: espada de hierro de hoja curva originaria de Iberia y usada por los antiguos pueblos prerromanos; siendo la espada de “antenas” más común en las zonas más célticas.

Gabarro: manchas o enclaves microgranulares de color oscuro que presenta el granito. La roca de granito con gabarros se considera de inferior calidad en construcción.

Garrón: extremo de la pata de la res por donde se cuelga después de muerto.

Grupa: cada una de las dos mitades laterales de la parte posterior del animal.

Marra: Mazo de hierro de unos diez kilos de peso que se usa para golpear las cuñas.

Glosario.

Morrillo: porción carnosa que tienen las reses en la parte superior y anterior del cuello.

Res: cualquier animal cuadrúpedo de ciertas especies domésticas, como del ganado vacuno, lanar... o salvajes como venados, jabalíes...

Suido: mamíferos artiodáctilos, paquidermos, con jeta bien desarrollada y caninos largos y fuertes, que sobresalen de la boca; p.ej., el jabalí.

Testuz: parte del cuero vacuno que cubre la cabeza entre las dos carillas, situándose en algunos animales en la frente y en otros más cerca de la nuca.

c. **Índice de autoridades.**

Albaladejo, Juan Carlos	147
Álvarez-Sanchís, Jesús.R...12, 52, 55, 61, 72, 73, 92, 94, 101, 105, 127, 224	
Arias Cabezado, Pilar	12, 52
Blanco Freijeiro, Antonio	60
Blázquez, José María.	11, 44, 72
Bleda y Rosa, (María Bleda y José María Rosa)	123
Borges, Jorge Luís.	1, 18
Cabré, Juan. 4, 29, 60, 112, 117, 170, 200, 202, 208, 214, 226, 238, 239, 304, 305, 309, 310, 312	
Chillida, Eduardo.	182
Cobaleda, Mariate	61
Diodoro de Sicilia	22, 23, 45, 51
Etienne, H.J.	159
Freiherr von Reischwitz, Stefan.....	43, 46
Galán Domingo, Eduardo	49
Gutiérrez Solana, José	249
Hegel, Friedrich	2
Hein, Jeppe.....	270
Hernández, Mateo.....	234
Homero.....	35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 48, 93, 201, 285
Itálico, Silio.....	46
López Monteagudo, Guadalupe ... 2, 12, 52, 62, 69, 75, 292, 295, 298, 299, 302	
Mirón	31
Negueruela, Iván.....	80, 199
Nils-Udo	86
Oteiza, Jorge.....	19, 21, 25, 26
Picasso, Pablo.....	27, 44
Rodríguez, Manuel (Manolete)	25
Sánchez Moreno, Eduardo	110, 113
Vives Boix, Francisco	174
Vostell, Wolf.....	281, 283
Wittkower, Rudolf.....	158

D. Bibliografía:

ADAM,S. *The technique of Greek sculpture in the archaic and classical periods*. The british school of archaeology at Athens. Thames and Hudson. Oxford. 1966.

ARES,J.A. *El metal.Técnicas de conformado, forja y soldadura*. Colección artes y oficios. Parramón. Barcelona. 2004.

ARIAS,P; LÓPEZ,M; SÁNCHEZ,J. *Catálogo de la escultura zoomorfa protohistórica y romana de tradición indígena de la provincia de Ávila*. Institución Gran Duque de Alba, Excma. Diputación Provincial de Ávila. Ávila. 1986.

ALBALADEJO,J. *El avance de los procesos escultóricos*. En: ALBALADEJO,J; et al. *Renovar la tradición, Congreso Nacional de Bellas Artes, artes plásticas y artes y patrimonio*, (La Laguna 25 febrero- 1 marzo 2002), tomo I. Universidad de la Laguna. Santa Cruz de Tenerife. 2006.

ALDHOUSE-GREEN,M. *La religión Celta. El agua y las fuentes sagradas*. En: ALMAGRO-GORBEA,M; et al. *Los Celtas: Hispania y Europa*. Actas de El Escorial. Universidad Complutense de Madrid. Actas. Madrid. 1993.

ÁLVAREZ-SANCHÍS,J. *Animales protectores en la cultura vetona: los verracos*. En: ALMAGRO-GORBEA,M; et al. *Ecos del Mediterráneo el mundo ibérico y la cultura vetona*. (Torreón de los Guzmanes 9 marzo a 15 julio de 2007) Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Ávila .2007.

ÁLVAREZ-SANCHÍS,J. *Los Vetones*. Real Academia de la Historia. Madrid. 1999.

ANATI, E. *Valcamonica Rock Art*. Edición del Centro. Valcamonica. 1994.

Bibliografía.

AÑORBE,M. *Valoración del deterioro y conservación en la piedra monumental*. Ministerio de Fomento. Madrid. 1997.

AZNAR,J. *Trabajos en roca*. CIE Dossat. Madrid. 2006.

BARRY,M,dir. *Guía completa de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales*. Hermann Blume. Madrid. 1982.

BAUDRY, M.T; BOZO,D; et al. *La sculpture: Méthode et vocabulaire*. Ministère de la Culture et de la Communication des Grands Travaux et du Bicentenaire. Inventaire Générale des Monuments et des Richesses Artistiques de la France, París. 1990.

BEA,F; et al. *Geología de los granitoides y rocas asociadas del macizo Hespérico*. Rueda. Madrid. 1987.

BEECROFT,G. *Carving techniques*. B T Batsford. London. 1982.

BERNÁLDEZ,L;BRASAS,J.C. *Mateo Hernández,(1884-1949). Un escultor español en París*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. Salamanca. 1998

BESSAC,J.C. *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'antiquité á nos jours*. Centre National de la Recherche Scientifique. Paris. 1986.

BLANCO,A. *Museo de los Verracos Celtibéricos*. Boletín de la Real Academia de la Historia. tomo CLXXXI, cuaderno I. Industrias Gráficas. Madrid. 1984.

BLAZQUEZ,J.M. *Imagen y Mito, Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Cristiandad. Madrid. 1977.

BLAZQUEZ,J.M. *Primitivas religiones Ibéricas tomo II religiones prerromanas*. Ediciones Cristiandad. 1983.

BLUEMEL,C. *Greek sculptors at work*. Phaidon. Great Britain. 1969.

Bibliografía.

- CABRÉ,J. *Excavaciones de Las Cogota, Cardeñosa.(Ávila): memoria*. Tipografía de Archivos. 1930-1932.
- CASSON,S. *The technique of eraly greek sculpture*. Hacker Art books. New York. 1970.
- CENTRO DE LOS OFICIOS (LEÓN). *Guía práctica de la Cantería*. Editorial de los oficios. León. 1999.
- CHAPA,T. *La escultura zoomorfa ibérica en piedra*. Director: Martín Almagro Gorbea. Tesis inédita. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. 1979.
- COBALEDA,M. *El simbolismo del toro. La lidia como cultura y espejo de humanidad*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2002.
- CONRAD,J. *Le culte du taureau, de la préhistoire aux corridas espagnoles*. Payot. Paris.1961.
- DELGADO,C. *El toro en el Mediterráneo*. Laboratorio de arqueología Facultad de Ciencias Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 1996.
- DIODORO DE SICILIA. *Libros IV-VIII*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid. 2004.
- DUBY,G; DAVAL, J.L; et al. *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages : from the Eighth Century BC to the Fifteenth Century*.Taschen. Köln. 1999.
- ETIENNE,H.J. *The Chisel in Greek Sculpture*. E.J.Brill, Leiden. Netherlands. 1968.
- GALÁN,E. *Estelas, paisaje y territorio en el bronce final del suroeste de la península Ibérica*. en Complutum extra 3. Publicaciones del Departamento de Prehistoria de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 1993.

Bibliografía.

GARCÍA-BAQUERO,A; ROMERO,P; et al. *Fiestas de toros y sociedad, Actas del Congreso Internacional* (Sevilla 26 noviembre- 1 diciembre 2001). Universidad de Sevilla. Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Fundación de estudios taurinos. Sevilla. 2003

GIMENO,A. *Aplicación de técnicas no destructivas en la caracterización de granitos ornamentales (variedades rosa porriño, gris gondomar y blanco castila)*. A.Gimeno. Madrid. 1992.

GÓMEZ,F. *Manual de Cantería*. Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico. Palencia. 2005.

GÓMEZ,J.M. *Manual general de mármoles y granitos*. Export Holding. Barcelona. 1987.

GRANDE,J. *Diálogos Arte Naturaleza*. Fundación Cesar Manrique. Madrid. 2005.

HEGEL,F. *De lo bello y sus formas (Estética)*. Espasa Calpe. Madrid. 1985.

HESSENBERG,K. *Escultura: técnicas y proyectos*. Blume. Barcelona. 2006.

HOMERO. *La Ilíada*. Austral. Madrid 2003.

IRVING,D.J. *Sculpture: material and process*. Van Nostrand-Reinold. London. 1981.

ITÁLICO,S. *La Guerra Púnica*. Akal. Madrid. 2005.

IZQUIERDO,I; LE MEAUX,H. *Seres Híbridos, apropiación de motivos míticos mediterráneos, Actas del Seminario-Exposición*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Secretaría de Estado de Cultura. Secretaría General Técnica. Madrid. 2002

JOHNSON,J. *La madera*. Blume. Barcelona. 1994.

Bibliografía.

LIEBSON,M. *Direct Stone sculpture, a guide to technique and creativity*. Schiffer publishing. Pennsylvania. 1991.

LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Expansión de los "verracos" y características de su cultura*. Director: José M^a Blázquez Martínez. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Antigua, Facultad de Geografía e Historia. 1976.

LOPEZ MONTEAGUDO, G. *Esculturas zoomorfas celtas de la península ibérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, centro de estudios históricos. Madrid. 1989.

MADERUELO,J; et al. *Paisaje y pensamiento*. Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas. Abada. Madrid. 2006.

MADERUELO,J; et al. *Paisaje y arte*. Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas. Abada. Madrid. 2007.

Mapa geológico y minero de Castilla y León escala 1:400.000. Junta de Castilla y León. Sociedad de Investigación y Explotación Minera de Castilla y León SIEMCALSA. Valladolid. 1997.

MARTÍN,A. *Ensayos y experiencias de alteración en la conservación de obras de piedra de interés histórico artístico*. Centro de estudios Ramón Areces. Madrid. 1990.

MARTÍNEZ,I; et al. *Caleros y canteros*. Ediciones de la Diputación de Salamanca. Salamanca. 1987.

MILLS,J. *The technique of sculpture*. B T Batsford Limited. London. 1976.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES. SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES. *Museo Arqueológico Nacional. Guía General*. Agisa. Madrid. 1996.

Bibliografía.

MINKE,G. *Manual de construcción en tierra. La tierra como material de construcción y su aplicación en la arquitectura actual*. Editorial Fin de siglo. Uruguay. 2005.

MORAL,J.A. *Cómo ver una corrida de toros: manual de tauromaquia para nuevos aficionados*. Alianza. Madrid 1994.

NAVARRO,V. *Técnica de la escultura*. Manuales Meseseguer. E.Meseguer. Barcelona. 1953.

NEGUERUELA,I. *Aspectos de la técnica escultórica Ibérica en el siglo V.a.C. Lvcntvm IX-X Anales de la Universidad de Alicante, Prehistoria, arqueología e historia antigua*. Alicante. 1990-91.

OTEIZA,J. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso*. Fundación Museo Jorge Oteiza. Navarra. 1997.

Piedras Naturales de España Anuario 1997. edita Roc Maquina. publicación anual. [s.l.].1997.

PIJOAN,J. *Summa Artis Historia General del Arte. Vol VI El arte celtíbero*. Espasa Calpe. Madrid. 1966.

PIJOAN,J. *Summa Artis Historia General del Arte volumen IV*. Espasa Calpe. Madrid. 1966.

PLOWMAN,J. *Enciclopedia de técnicas escultóricas*. Acanto. Barcelona. 1995.

RICH,J. *The materials and methods of sculpture*. Dover publications. New York. 1988.

ROCKWELL,P. *The art of stoneworking: a reference guide*. Cambridge University Press. Cambridge, 1993.

ROVIRA,S;MONTERO,I;CONSUEGRA,S. *Las primeras etapas metalúrgicas en la península Ibérica. I Análisis de Materiales*. Fundación José Ortega y Gasset. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. 1997.

Bibliografía.

RUDEL,J. *Técnica de la escultura*. Fondo de Cultura Económica. México. 1986.

SALINAS,M. *La organización tribal de los Vetones*. Ediciones Universidad de Salamanca Diputación Provincial de Salamanca. Salamanca. 1986.

SAMSO,E. *Piedras, granitos y mármoles*. CEAC. Barcelona. 1973.

SÁNCHEZ,E. *Vetones: Historia y arqueología de un pueblo prerromano*. Universidad Autónoma Madrid. Madrid.1998.

SAURAS,J. *La escultura y el oficio de escultor*.Ediciones del Serbal. Barcelona. 2003.

SCHODEK,D. *Structure in Sculpture*. Massachusetts Institute of Technology press. Cambridge. 1993.

SLOBODKIN,L. *Sculpture, principles and practice*. Dover publications. New York. 1973.

TABOADA,J. *Cuadernos de arte gallego 3 Escultura Celto Romana*. Ediciones cástrelos. Vigo.1965.

TABOADA,J. *La cultura de los verracos en el noroeste hispánico*. Separata de: Cuadernos de Estudios Gallegos, XII, 1949.

The beginning of the use of metals and alloys: papers from the Second International Conference on the Beginning of the Use of Metals and Alloy. Maddin,R,ed.lit. Zhengzhou. China. 21-26 octubre 1986. MIT Press. Cambridge. 1988.

TOFT,A. *Modelling and sculpture: a guide to traditional methods*. Dover. New York. 2004.

TWIDALE,C. *Granite landforms*. Elsevier. New York. 1982.

Bibliografía.

VELAZA,J. *Epigrafía y lengua ibéricas*. Arco libros. Madrid. 1996.

VIDAL,J; TWIDALE,C. *Formas y paisajes graníticos*. Universidade da Coruña. A Coruña. 1998.

VIVES,F. *La Dama de Elche en el año 2000, análisis tecnológico y artístico*. Tilde, Valencia. 2000.

WEITEMEIER,H. *Yves Klein*. Taschen. Köln.1994

WITTKOWER,R. *La escultura procesos y principios*. Alianza. Madrid. 1999.

E. Recursos electrónicos:

AULADELL, J. *Tecnología del treball del ferro al Nordest peninsular en l'Ibéric Antic i Ple*. Director: Gracia Alonso, Francesc; Simon Arias, Julia. [en línea]. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia. 2005. <http://www.tesisenred.net/TDX-0421105-111228/index_cs.html> [consulta: 23 marzo 2008]

BLANCO, A. *Las estatuas de verracos y las fíbulas zoomorfas celtibéricas*. [en línea] *Espacio, tiempo y forma. Serie II. Historia Antigua. Dialnet*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, nº 1, 1988. p.69-78.
< <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:ETFSerie2-48876D3E-EE0F-D214-E0F9-6E7F2C9743C5/PDF> > [consulta: 15 abril 2009]

BLANQUEZ, P; ROLDAN, L. *Nuevas consideraciones en torno a la historiografía y tecnología de la escultura ibérica en piedra*. [en línea]. Revista de Estudios Ibéricos nº 1, 1994, pp 61-84, Universidad Autónoma de Madrid.
<http://www.ffil.uam.es/reib/REIB1_f.htm> [consulta: 14 abril 2009]

BLÁZQUEZ, J.M. *Culto al toro y culto a Marte en Lusitania*. [en línea] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2006. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18223>> [consulta: 14 abril 2009]

FERNÁNDEZ, J.C. *Orígenes de la Tauromaquia*. [en línea]. En: *Actas del X Congreso de Historia del Deporte*. Universidad Pablo de Olavide, (Sevilla. Del 2 al 5 de Noviembre 2005). <<http://www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pdf/6-0.pdf>> [consulta: 13 abril 2009]

GONZÁLEZ-R UIBAL, A. "Artistic Expression and Material Culture in Celtic Gallaecia". *The Celts in the Iberian Peninsula*. [en línea]. Vol.6: 113-166 (2004).

Recursos electrónicos.

<http://www.uwm.edu/Dept/celtic/ekeltoi/volumes/vol6/6_3/gonzalez_ruibal_6_3.html>. [consulta: 1 marzo 2008].ISSN 1540-4889.

MORENO,F. *Las influencias orientalizantes durante el Hierro Antiguo en la meseta*. [en línea]Centro de Estudios Fenicios y Púnicos. Departamento Historia Antigua. Universidad Complutense.

<http://www.ucm.es/info/antigua/cefyp/Biblioteca/Moreno_Arrastio1.pdf> [consulta:14 abril 2009]

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo [en línea]: *de la biblioteca*.

<<http://museoreinasofia.es/biblioteca/catalogo.html>> [consulta: 14 abril 2009]

F. Audiovisuales:

El ciclo de las rocas.[vídeo] Ancora. 2000.

La cantera de granito. [DVD] Pyrene, P.V. Huesca. 2000.

La descomposición del granito. [vídeo]. The Open University. Barcelona. Ancora. 199-?.

MARTÍN,O. *Talla escultórica en piedra.* [vídeo]. Universidad de Sevilla. Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías. 1992.

MONESMA,E. *El cantero.* [DVD] Pyrene, P.V. Huesca. 2004.

OTEIZA,J. *Oteiza Fragmentos 1988-1991.*[vídeo]. I.G.N.SA Diputación Foral de Guipúzcoa. 1992.

Como lo más probable es que el papel utilizado en la impresión de esta tesis no provenga de una plantación sostenible. Y considerándome, como autor de la misma, de alguna manera promotor de este hecho, he decidido en compensación plantar tres árboles, con el compromiso de cuidarlos en sus momentos más delicados.



Lat : 40° 20' 58.2''

Long: 4° 24' 43.6''